ISSN: 1413-0378

TERCEIRA MARGEM

Pensando o Carnaval na Academia

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CIÊNCIA DA LITERATURA
ANO X • Nº 14 • JANEIRO-JUNHO / 2006

SUMÁRIO

Apresentação

PENSANDO O CARNAVAL NA ACADEMIA

O presente número de *Terceira Margem* reúne ensaios que tematizam o carnaval sob as mais diversas perspectivas. A pluralidade de enfoques ou pontos de vista foi intencionalmente buscada, já que o carnaval se caracteriza como rito múltiplo, excessivo, marcado pela excepcionalidade e, por que não repetir, pela diversidade. Sublinhe-se aqui a origem etimológica do adjetivo, derivado do verbo latino *divertere*, que indica, desde o nascedouro, o sentido pleno da celebração (distrair, desviar, recrear). Procurou-se, assim, montar um mosaico do pensamento da universidade sobre o carnaval no contemporâneo.

Os textos que se seguem foram, em sua maioria, apresentados durante o I Simpósio Imaginários do Carnaval no Tempo e no Espaço, realizado nos dias 4 e 5 de maio de 2006, no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, pelo Núcleo Interdisciplinar de Estudos Carnavalescos, liderado por mim. Na realização do simpósio, dividi a coordenação com a Profª Drª Flora de Paoli Faria, co-organizadora da presente publicação, juntamente com a Profª Drª Sonia Cristina Reis.

O Núcleo Interdisciplinar de Estudos Carnavalescos é registrado no Diretório dos grupos de pesquisa CNPq/UFRJ, está ligado ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da Faculdade de Letras, e atua como uma das vertentes do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC) do FCC/UFRJ.

A criação do núcleo teve como objetivo agregar os pesquisadores que, em diferentes setores da academia, desenvolvem trabalhos sobre o tema, buscando, assim, arrolar novas contribuições teórico-críticas sobre o pensamento carnavalesco. A reunião dos pesquisadores no núcleo tem por meta mapear a diversidade das abordagens com o propósito de estabelecer um painel plural das celebrações carnavalescas e de suas fontes, tanto em âmbito nacional quanto internacional, com vistas a transformar esta célula de pesquisa em um centro de referência.

Cremos que a presente publicação "metonimiza" com clareza o perfil de atuação do núcleo, uma vez que a tônica é a percepção polifônica das expressões carnavalescas, sejam as brasileiras – metropolitana, periférica e interiorana –, sejam as internacionais, sob as perspectivas histórica, literária e etnográfica.

Procuramos organizar esta edição reunindo em tópicos distintos os temas tratados. Assim, sob a rubrica **Imaginários do Carnaval no Tempo e no Espaço**, reunem-se quatro ensaios. O texto do Prof. Dr. Felipe Ferreira (Instituto de Artes/UERJ), intitulado "O triunfal passeio do *Congresso das Summidades Carnavalescas* e a fundação do carnaval moderno no Brasil", analisa e contextualiza o desfile ou "passeio" da Grande Sociedade na capital federal, em 1855, evento que se tornará referência junto à imprensa e aos intelectuais como gesto fundador de civilidade do carnaval brasileiro. "Tempo Ritual: o desfile das escolas de samba no Rio de Janeiro", de autoria da Profª Drª Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (IFCS/UFRJ), estabelece os diferentes níveis de relação do rito carnavalesco com o tempo no contexto das escolas de samba do Rio de Janeiro. "Dinâmicas Identitárias do Corpo Carnavalesco", da Profª Drª Nízia Maria Villaça (ECO/UFRJ), aborda a inscrição do corpo carnavalesco na ordem social, segundo os cânones e as regras que o constituíram no espaço e no tempo. Em "1932, o ano que deu samba", o Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva examina o trinômio samba, futebol e carnaval sedimentado como símbolo de reconhecimento da identidade cultural brasileira. Em 1932, o concurso das escolas de samba foi oficializado: era ainda o momento em que essas significações eram objeto de conflito e negociação.

No tópico **Máscaras da Cultura** estão reunidos os ensaios que abordam o carnaval internacional sob a ótica literária. O texto "De Goldoni a Luigi Malerba: as máscaras na cultura", da Profª Drª Sonia Cristina Reis (Letras/UFRJ), trabalha as máscaras como recurso de carnavalização na literatura italiana, tendo como referentes Goldoni, expressão maior do teatro veneziano no século XVIII, e o escritor contemporâneo Luigi Malerba. "A Dança Waldiana das Palavras", da Doutoranda em Poética Stella Maria Ferreira (UFRJ), discute a polissemia da atmosfera carnavalizante do discurso rítmico de Oscar Wilde. No ensaio "Cenas do corpo romântico: o palco, o baile e a história", a Profª Drª Celina Maria Moreira Mello (Letras/UFRJ) apresenta uma leitura dos modos de encenação do corpo romântico comuns à pintura histórica, ao drama romântico e aos bailes de carnaval, no período de consolidação, em França, de um regime monárquico constitucional e da estética romântica. Seu ensaio define-se como uma reflexão sobre os processos de produção de imaginários históricos do corpo e do grupo social. Em "O Baile de Máscaras de Veneza ao Rio de Janeiro: sob o signo do arlequim", a Profª Drª Flora De Paoli Faria (Letras/UFRJ) trata da recriação do baile

carnavalesco ao sabor veneziano, no Rio de Janeiro, em 1840, como marca inaugural da transposição ou aclimatação da cultura carnavalesca italiana em solo brasileiro. E, finalmente, o texto do Prof. Dr. Fred Góes (Letras/UFRJ), intitulado "A Representação dos Índios no Carnaval Carioca e no Mardi Gras", põe em foco as representações da figura do silvícola nos carnavais americanos, com ênfase no carioca e no Mardi Gras, de Nova Orleans, no contexto de reinvenção do rito no Novo Mundo. Os três últimos ensaios pontuam aspectos matriciais que serão reproduzidos nos carnavais empreendidos nas Américas.

Na rubrica **Escolas de Samba do Barracão à Avenida,** foram reunidos os textos que tratam das diferentes etapas da produção do espetáculo das escolas. No ensaio "Preparando o carnaval: as escolas de samba e suas engrenagens", o Prof. Moacyr Barreto da Silva Júnior (CAP/UFRJ) se atém às diferentes etapas do cronograma de organização e de preparação do desfile de uma escola de samba. O Prof. Samuel Abrantes (EBA/UFRJ), em "Do sonho do croqui à realidade da fantasia", revela sua experiência na transformação de uma idéia concebida pelo carnavalesco em estrutura têxtil e formas usáveis, e analisa o elemento de sedução existente em apropriar-se de uma idéia e torná-la real. No ensaio "O Enredo: uma proposição imaginária(ada) para a representação no desfile", o Prof. Dr. José Clécio Quesado (Letras/UFRJ) articula três fontes de sentido para o enredo das Escolas de Samba: *o imaginário* em aberto como livre criação do carnavalesco, o *imaginado* sobre uma dimensão do real existente e a *articulação criativa* sobre o real proposto. "Quilombo, uma utopia?", de autoria do Prof. Dr. João Baptista Vargens (Letras/UFRJ), traça uma panorâmica da trajetória da Escola de Samba Quilombo, criada como espaço diversificado das escolas tradicionais, mantendo como centro de preocupação o samba, a espontaneidade, o prazer, em oposição aos excessos mercantilistas das outras agremiações. "Portela sob a luz da mitologia grega", do Dr. Hiram Araújo (Centro de Memória do Carnaval/ LIESA/ Instituto do Carnaval/ Estácio de Sá), cria uma original genealogia da Escola de Samba Portela, estabelecendo laços com a mitologia grega, para traçar o percurso da agremiação no contexto espacial em que se desenvolveu. Em "Joãozinho Trinta: um carnavalesco do fantástico", Milton Cunha (carnavalesco e mestrando em Letras/UFRJ) analisa as estruturas e faz a interpretação dos enredos fantásticos do carnavalesco que revolucionou o desfile das escolas de samba. No ensaio de encerramento dessa rubrica, "Uma apreciação sobre as origens do carnaval carioca, que constituíram o

milagre das escolas de samba de hoje", Ricardo Cravo Albin (jornalista e pesquisador da MPB) aborda os desdobramentos históricos do carnaval que permitiram o surgimento das escolas de samba no carnaval contemporâneo.

No tópico **Festa e identidade na cidade e no interior**, somam-se mais quatro artigos. O Prof. Dr. Leonardo Affonso de Miranda Pereira (História/ UNB) faz, em "A Flor da União: festa e identidade nos clubes carnavalescos do Rio de Janeiro (1889-1922)", um estudo de caso de uma das muitas agremiações surgidas no Rio de Janeiro, na periferia e nos bairros pobres, no final do século XIX e início do XX, com ênfase nas redes solidárias estabelecidas entre os componentes. Em "Política e futebol: o carnaval tricordiano", de autoria da Profª Drª Geysa Silva (Letras/UNICOR), é desenvolvido um estudo de caso do carnaval de Três Corações, no interior de Minas Gerais, onde o vigor e a decadência das celebrações carnavalescas são contrapostos, tendo-se como referência a situação política em diferentes períodos de nossa história. "Ornamentações Carnavalescas da cidade do Rio de Janeiro: uma breve trajetória", de autoria da Profª Helenise Guimarães (EBA/UFRJ), põe em foco a transposição para o carnaval, a partir da segunda metade do século XIX, do costume colonial de ornamentar a cidade. Destaca-se a reinvenção da tradição no século XX que conheceu o auge nos anos 60 e 70 com os projetos de Fernando Pamplona e Adir Botelho. Em "A Cidade e o Arco: reflexões a respeito das significações da parábola de Niemeyer", Alberto Goyena Soares (ECO/UFRJ) desenvolve uma leitura abrangente sobre as sobreposições significativas do grandioso arco do Sambódromo do Rio de Janeiro, a passarela do samba.

Fred Góes

IMAGINÁRIOS DO CARNAVAL NO TEMPO E NO ESPAÇO

O TRIUNFAL PASSEIO DO "CONGRESSO DAS SUMMIDADES CARNAVALESCAS" E A FUNDAÇÃO DO CARNAVAL MODERNO NO BRASIL

Felipe Ferreira

1885 marcou uma nova etapa na história do carnaval carioca. (...) Um novo carnaval nascia: aquele que tomou novas formas e se fortaleceu depois nas sociedades carnavalescas, elas que foram a base, o esteio, a grande força propulsora dos primitivos carnavais cariocas.

Eneida, *História do carnaval carioca*

O dia 18 de fevereiro de 1855 é saudado pelos primeiros historiadores do carnaval brasileiro como a data de nascimento da folia carnavalesca moderna no país. O evento que teria marcado essa verdadeira revolução foi o desfile de um grupo de cerca de 80 pessoas – o Congresso das Summidades Carnavalescas –, uma *grande promenade* pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro que, segundo José de Alencar, seria o primeiro "passeio de máscaras" a se realizar na corte, "com toda a ordem e regularidade".[1]

Esperado com provável ansiedade pela elite da capital do país, o passeio seria fartamente antecipado pelos jornais, que publicaram o roteiro a ser seguido, o número e a ordem das carruagens que comporiam o préstito e até os nomes das fantasias que seriam usadas por cada um de seus ocupantes. Uma semana após, a imprensa ainda apresentava notícias e comentários sobre o passeio, saudando seu caráter regenerador, progressista e civilizador,[2] e destacando o apoio das autoridades e do povo da cidade ao evento.

Se considerarmos que desfiles durante os dias de carnaval não eram exatamente novidade na cidade do Rio de Janeiro,[3] poderemos perceber que a importância do tal passeio de 1855 não reside somente na novidade representada por sua passagem. Mais do que um fato inédito e grandioso, a *promenade* se apresentaria como uma ação conscientemente elaborada com o objetivo de se tornar um marco da folia burguesa e estabelecer um mito fundador do carnaval moderno no Brasil.

Procuraremos, neste texto, destacar a importância do passeio das *Summidades* como um ato *consciente* de ocupação festiva do espaço urbano do Rio de Janeiro e como uma *ação estratégica,* decorrente de um processo

iniciado duas décadas antes. Para tanto, iremos traçar uma breve história do carnaval da então capital do país, destacando alguns dos interesses envolvidos na substituição da antiga brincadeira carnavalesca, herdada de Portugal, pela nova folia importada da França.

Buscaremos também destacar o papel da construção de novos discursos carnavalescos na instauração da festa e o processo de fixação desses discursos como paradigmas para o estabelecimento de um modelo capaz de organizar e estruturar a concepção da folia contemporânea.

ANTECEDENTES

A comemoração dos dias de carnaval no Brasil parece remontar ao século XVI, com a chegada dos primeiros colonizadores portugueses à colônia recém-descoberta. Muito do que se fazia em Portugal, às vésperas da quaresma, é traduzido em terras brasileiras sob o nome genérico de entrudo.[4] O costume de se realizarem festejos, danças, touradas, folguedos e representações teatrais para comemorar o período do entrudo foi relatado por viajantes que por aqui passaram (Araújo, 1996). Esses festejos variavam de região para região e em cada cidade se apresentavam como uma reunião das brincadeiras típicas do lugar. Muitas dessas diversões possuíam características agressivas, possivelmente herdadas dos charivaris medievais, durante os quais certos grupos de pessoas criticavam as atitudes que desviavam da norma social através de zombarias e pancadarias simbólicas.

A reunião de uma grande variedade de divertimentos, festejos e autos sob uma mesma e ampla categoria, o entrudo, reflete a visão genérica que as elites possuíam das manifestações populares. Desse modo, visto durante cerca de três séculos como algo próprio das camadas populares, não é de se admirar que o entrudo tenha chegado ao século XIX como uma espécie de sinônimo de desregramento e descontrole. É essa imagem de uma brincadeira agressiva e rústica que passará a ser fartamente divulgada e criticada, já nas primeiras décadas do século XIX.[5]

Centro irradiador da cultura brasileira desde que fora alçada a capital do país, no século XVIII, a cidade do Rio de Janeiro teria seu entrudo transformado em modelo para todo o Brasil. As agressivas seringadas[6] e molhaças das ruas da cidade tornavam-se o símbolo da festa desregrada, combatida pela nova sociedade aqui instaurada a partir da chegada da Família Real, nos primeiros anos do século XIX. A nova função política da cidade, elevada ao estatuto de capital de um Império Ultramarino, e os sofisticados costumes

trazidos pela corte iluminista, vinda de Portugal, começariam a impor uma espécie desprezo pelas atividades de origem popular. Com a independência do país, em 1822, os ventos da modernidade afastariam a elite brasileira da esfera de influência portuguesa e ampliariam a participação da cultura francesa na construção da nova nação.

O repúdio ao entrudo tomava corpo, agora associado ao passado colonial e a Portugal. As posturas municipais proibindo o "jogo d'entrudo" se sucedem com ameaças ao entrudista de penas de até oito dias de prisão, ou cem açoites caso o descumpridor da postura fosse um escravo.[7] A divulgação pelos jornais de insubordinações ocorridas no período carnavalesco[8] colaborava para a estabilização de uma imagem cada vez mais negativa das temidas liberdades entrudísticas. É bem verdade que a maioria das famílias de posses continuava a se entregar às delícias do entrudo familiar (Pereira, 2004) – fato que pode ser constatado pela manutenção da venda de limões de cheiro nas ruas da cidade, anunciada nos jornais –, mas o costume era cada vez mais condenado pela imprensa, que procurava associá-lo a práticas ultrapassadas e adjetivá-lo como funesto, licencioso e até mesmo a definí-lo como "lepra da civilização".

Vale notar, entretanto, que é exatamente através desse movimento de desvalorização que a idéia de uma brincadeira específica denominada "entrudo" começaria a tomar corpo. O repúdio a todo tipo de diversões carnavalescas agressivas e a tentativa de desqualificá-las como algo sujo, feio e ultrapassado acabariam por reunir toda uma diversidade de comemorações dentro da categoria "entrudo", que passava então a ser vista como algo com formato e função definidos. Com a ajuda da imprensa, que dedicava espaço considerável às criticas dirigidas aos excessos do período, as várias brincadeiras acabavam sendo resumidas num único e abrangente conceito. Com isso, aos poucos, os chamados "dias de entrudo" deixavam de designar um momento do ano que abrangia todo tipo de comemoração e passam a ser vistos como um jogo com regras e formatos específicos. Um jogo que resumia tudo aquilo que deveria ser extinto para dar lugar ao novo e civilizado carnaval nos moldes parisienses.

PARIS

Como verdadeira "capital do século XIX", segundo a definição de Walter Benjamin, a cidade de Paris, após a era napoleônica, apresentava-se como o modelo a ser seguido pelo mundo ocidental. A burguesia francesa, alçada

definitivamente ao poder com a instauração da Monarquia de Julho, em 1830, partia para a conquista, tanto simbólica quanto fisicamente, do espaço urbano de sua capital. A cidade adquiria novas feições adaptando seus logradouros aos negócios e ao lazer da burguesia capitalista. A nova mundanidade era representada pelas elites não-aristocráticas, a chamada *Tout-Paris*, que substituia o espaço da corte (a *court*) pelos teatros, salões, cafés e grandes avenidas "da moda". Os passeios – a pé ou em carruagens – e os bailes – carnavalescos ou românticos – tornavam-se momentos emblemáticos do período (Gasnault, 1986; Martin-Fugier, 1990; Marchand, 1993; Perrot, 1994; Landau et all., 2000; Chatelêt, 2001).

O período do carnaval apresentava-se como um bom exemplo da estratégia de poder utilizada pela elite parisiense baseada na ocupação das ruas e na socialização nos salões. Os passeios em carruagens enfeitadas pelo eixo do chamado *Boulevard*[9] e os bailes que ocupavam os principais salões e teatros da cidade eram verdadeiros símbolos da ascensão da burguesia financeira.[10] Entretanto, um outro evento característico da folia carnavalesca parisiense merece ser destacado, não só por seu formato inusitado como também por seu significado político: o chamado Desfile do Boi Gordo. Consistindo basicamente num cortejo de grupos de pessoas fantasiadas, precedendo um grande boi enfeitado de flores e fitas, esse acontecimento carnavalesco destacava-se por sua feição eminentemente popular. O gosto pelas manifestações vindas do povo perpassa todo o século XIX, associando-se principalmente ao espírito romântico e ao surgimento do conceito de folclore, ambos ligados à questão das identidades nacionais (Burke, 1989; Ortiz, 1992). Nesse sentido, os costumes populares aparecem como traços de permanência no presente de um passado ideal representativo da alma da Nação (Storey, 2003).

A incorporação do Desfile do Boi Gordo ao carnaval parisiense estabelece, desse modo, uma espécie de filiação para a festa do século XIX, recriando o passado, legitimando o presente e inventando uma tradição (Hobsbawm, 1997) capaz de ligar a folia dos bailes e passeios da burguesia a um passado nacional de reverberações celtas.

O NOVO CARNAVAL

As modas e modos de Paris serviriam de modelo para a burguesia brasileira que buscava assumir o comando do país recém-independente, após 1822. Roupas, comidas, palavras e comportamentos inspirados na França seriam algumas das ferramentas utilizadas para civilizar-se um país em busca de

uma identidade entre as nações do ocidente capitalista. No Rio de Janeiro, como em Paris, as festas carnavalescas se mostrariam uma excelente oportunidade para se impor a hegemonia de uma elite em ascensão. Com isso, não é de se admirar que, já em finais da década de 1830, surgissem nos jornais da corte brasileira referências a bailes de mascarados no período carnavalesco. Durante algum tempo esses bailes à fantasia constituiriam o principal contraponto ao indesejado entrudo, pois os passeios à moda de Paris não encontravam por aqui nenhum sucedâneo à altura dos largos *boulevards* franceses. Somente em meados do século as reformas por que passaria a cidade do Rio de Janeiro ofereceriam alguma oportunidade para o surgimento dos passeios de carruagens pelas ruas. Embora ainda bastante incipientes, as modificações sofridas pela cidade reformavam o espaço, facilitando a circulação da burguesia e abrindo caminho para a ocupação das ruas durante o carnaval (Abreu, 1997; Ferreira, 2000). É dentro dessa nova realidade urbana que se realizaria o passeio do Congresso das Summidades Carnavalescas.

O desfile de carruagens carregando foliões fantasiados pelas ruas do centro da cidade do Rio de Janeiro parece ter sido comum desde o aparecimento dos primeiros bailes, visto que praticamente todos os "máscaras" precisavam se deslocar em carruagens de suas residências aos salões dos teatros ou hotéis, onde os eventos aconteciam. Ou seja, mesmo de forma muito esparsa a burguesia já ocupava as ruas da cidade com seus deslocamentos carnavalescos, desde início dos anos 1840. Faltava, entretanto, formalizar essa ocupação através de uma ação consciente e objetiva, capaz de fixar na população da cidade a inexorabilidade da presença do carnaval da elite no espaço urbano do Rio de Janeiro, repetindo aqui o modelo francês de bailes e passeios.

A resposta a essa necessidade seria a organização de um grupo de amigos, reunidos num clube ou sociedade, como era o costume da época, dedicado especialmente a desfilar pelas ruas da cidade durante o carnaval. Desde o início do século XIX, a cidade do Rio de Janeiro contava com algumas sociedades dedicadas a reunir a elite em torno de eventos musicais, como a Sociedade Constante Polka, a Sociedade de Recreação Campestre ou a Eutherpe Commercial; entretanto, em 1851, foram criadas as duas primeiras sociedades com fins eminentemente carnavalescos: a Sociedade União Veneziana e o Congresso das Summidades Carnavalescas. É este segundo grupo que organizará aquele que será conhecido como o primeiro passeio carnavalesco pelas ruas do Rio de Janeiro, fato que marcará para sempre a história da folia no Brasil.

AS SUMMIDADES

O desfile das Summidades, nome pelo qual o clube era muitas vezes chamado, reveste-se de uma grande novidade. Pela primeira vez um grupo de foliões se organizava *com o objetivo exclusivo* de passear fantasiado pela cidade sobre carruagens enfeitadas. O fato por si só já mereceria destaque. Entretanto, naquele domingo de carnaval, 18 de fevereiro de 1855, não era somente uma nova forma de ocupação do espaço carnavalesco do Rio de Janeiro que estava em curso: estabelecia-se também um importante ato fundador do carnaval brasileiro.

Se observarmos com atenção os textos sobre o evento publicados antes e depois do desfile do dia 18, poderemos perceber toda uma preparação organizada em torno daquele acontecimento nada fortuito. Dezesseis dias antes, os jornais já apresentavam convocações aos sócios que pretendessem ir a cavalo ao desfile, destacando a necessidade de participar o fato à diretoria e informar qual seria seu vestuário.[11] Uma das principais razões dessa convocação era a necessidade de se elaborar um programa descritivo, a ser publicado nos jornais às vésperas do passeio. Efetivamente divulgado quatro dias antes do evento,[12] esse programa explicava com detalhes a estrutura do desfile, que seria organizado em oito grupos, dois dos quais reunindo, cada um, seis carruagens levando pessoas com as mais diversas fantasias. O primeiro e o último grupos seriam compostos de oficiais da cavalaria, uma espécie de segurança oficial do desfile, os outros grupos contariam com clarins, banda de música e séqüitos de cavaleiros fantasiados. Sobre as carruagens haveria mascarados disfarçados de dominó, palhaço, *balochard*, príncipe do Indo, toureiro andaluz, mosqueteiro da rainha, camponês húngaro e índio tamoio, entre muitas outras fantasias.[13] Ao final dessa descrição, o jornal publicava um detalhado roteiro do passeio, destacando o caminho que seria seguido pela sociedade, rua a rua. Partindo do Largo de D. Manoel, nas imediações da atual Praça Quinze, o desfile seguiria por um longo percurso englobando todo o centro antigo da cidade, passando pela região do Catete e terminando no Largo do Rocio, atual Praça Tiradentes. A mesma edição do jornal enfatizava: "Os membros do *Congresso* atravessarão a cidade em todos os ângulos e invadirão os *faubourgs* da *gentry* e da *fashion* fluminense". O texto prosseguia afirmando que "os *bouquets* e os *confetti* serão os projéteis de guerra dos galhofeiros invasores; e esperam ser combatidos com iguais armas".

Em sua coluna no jornal Correio Mercantil, em número anterior ao desfile, o então jovem jornalista José de Alencar publicaria um artigo lou-

vando a idéia e destacando o fim do "jogo grosseiro e indecente de entrudo, que por muito tempo fez as delícias de certa gente" e saudando a chegada de

> uma sociedade criada o ano passado, e que conta já perto de oitenta sócios, todos pessoas de boa companhia, [que] deve fazer no domingo a sua *grande promenade* pelas ruas da cidade. A riqueza e luxo dos trajes, uma banda de música, as flores, o aspecto original desses grupos alegres, hão de tornar interessante esse passeio de máscaras, o primeiro que se realizará nesta corte, com toda a ordem e regularidade.

O texto prosseguia recomendando que as moças da sociedade, "todas mimosas e aristocráticas", não se permitissem levar por preconceitos e deixassem de ver os foliões como elementos perigosos. Os membros da Congresso, alertava o escritor, "são pessoas delicadas e do mais fino trato" e não pronunciarão palavras e galanterias grosseiras que possam ofender qualquer susceptibilidade.[14]

Todos esses textos deixam antever não somente a importância da qual se procurava revestir o ato carnavalesco, mas também o investimento da intelectualidade no sentido de garantir o apoio da sociedade (o *Tout-Rio*) ao evento. O que estava em jogo não era apenas a brincadeira carnavalesca de 1855, mas sim o futuro da própria festa e, simbolicamente, da ascendência exercida pela burguesia sobre a cidade a partir de então.

Diferentemente da burguesia francesa, que elege o Desfile do Boi Gordo como o elo entre sua festa carnavalesca e o passado mítico da nação, a elite brasileira não encontrava no passado do país elementos capazes de simbolizar e centralizar sua festa carnavalesca. O formato que a elite havia definido para o entrudo – uma comemoração grosseira, característica da população das ruas e dos escravos em geral – isolava a brincadeira de suas referências rurais e do homem do campo, fazendo com que ela fosse vista não como elemento remanescente dos antigos costumes populares, mas sim como produto degenerado do lumpem urbano. Vendo-se impossibilitada de eleger alguma manifestação ancestral como ligação entre o carnaval de seu tempo e a festa do passado, a burguesia brasileira optou por estabelecer ela mesma um ponto de partida, uma origem para seu carnaval. Esse momento inicial iria não somente se apresentar como ato fundador do novo carnaval, mas também como parâmetro para se determinar seu exato oposto através da associação do termo "entrudo" com o conceito genérico de "não-carnaval", como se pode ver no "decreto" distribuído pelas Summidades durante seu segundo desfile,[15] que pregava a "abolição total dos usos carranças do defunto entrudo" e a "confiscação das fôrmas de limões e seringas anacrônicas" em

prol da "regeneração solene [do carnaval] pelos confeitos, pelas flores, pelos carros triunfais, pelo concurso dos trajos cosmopolitas e heterogêneos de todas as hierarquias e todas as épocas.[16]"

Descartado como possível ligação com a festa popular do passado, o entrudo assume definitivamente o papel que exerceria até as primeiras décadas do século XX: por um lado a festa desregrada, sem forma definida, a loucura das massas, descontrolada e perigosa, por outro a brincadeira espontânea, original, livre e, por ambas as razões, fascinante.[17]

Os discursos que procuravam exaltar e fixar na memória da nação o desfile das Summidades não se abrandaram após seus passeios. Dois dias depois da primeira passeata, um jornal saudava o evento e manifestava o desejo de que o espetáculo oferecido ao povo se repetisse no ano seguinte de forma ainda mais brilhante.[18] Pouco depois, o mesmo jornal saudava e exaltava o carnaval de 1855, comparando-o a uma ode "ao progresso, à civilização, à abolição do entrudo antigo, à imprensa do Brasil e aos chefes de polícia que concorreram para a abolição do entrudo antigo."[19] Dias depois, os organizadores do passeio fizeram publicar um texto de agradecimento, que destacava a participação direta de várias instâncias de poder no evento, como o ministro da guerra, que cedeu a banda de música militar para acompanhar o passeio, ou o chefe de polícia, que organizou a segurança do evento, entre outros. O texto terminava com um agradecimento aos moradores da rua das Violas pela recepção triunfal que haviam preparado para as Summidades.[20]

O MITO DE ORIGEM

O importante a destacar com relação aos procedimentos que cercaram o primeiro desfile das Summidades não é sua grandiosidade, seu ineditismo ou sua originalidade – características, aliás, bastante discutíveis – mas sim a extraordinária publicidade dada ao evento, preparando a sociedade para sua aparição (através de descrições, mapeamentos, estabelecimento de regras de comportamento e comparações com processos similares no exterior) e determinando a relevância do evento.

Já no ano seguinte noticiava-se que grandes recepções eram preparadas em diversos pontos da cidade para recepcionar a passeata do Congresso,[21] que havia, a propósito, convidado o compositor Verdi, então no auge da fama, para compor dois hinos para o desfile.[22] Dois anos depois, o programa do passeio publicado nos jornais anunciava que o próprio Imperador D. Pedro II iria assistir, em companhia de suas filhas, à passagem da sociedade

sob as janelas do Paço.[23] Durante os quatro anos que separam o aparecimento das Summidades de sua unção definitiva à glória social pela família imperial, muitos outros grupos similares surgiriam para ocupar as ruas, não só do Rio de Janeiro como dos principais centros urbanos brasileiros durante o carnaval.[24] Incentivados pelo sucesso do grupo precursor, essas novas sociedades carnavalescas iriam atrair a atenção da imprensa por todo o restante do século XIX e pelas primeiras décadas do séc XX.[25]

O papel de ato fundador estabelecido para o primeiro desfile do Congresso das Summidades Carnavalescas instituiriam uma origem para o carnaval brasileiro através de um vínculo estreitado não com o passado do país, mas com a genealogia da festa européia. Uma das principais características da construção da identidade nacional brasileira no século XIX é o fato de ela estar ligada não aos eventos que efetivamente aconteceram, mas àquilo que se pretendeu criar (Ortiz, 1992). Desse modo, o ato levado a cabo na tarde do dia 18 de fevereiro de 1855 marcaria aquele que se imaginava ser o primeiro e definitivo passo para a extinção do entrudo, "esse antigo costume português" como destacaria José de Alencar em sua crônica premonitória, e para a implantação de um carnaval como o que acontecia nas "belas tardes do *Corso* em Roma".[26]

Considerando-se que um mito fundador está constantemente encontrando novas maneiras de se expressar (Chauí, 2004), é importante ressaltar a continuidade das referências associando o passeio das Summidades ao início do carnaval no Brasil. Em 1875, por exemplo, o periódico *Semana Illustrada* publicaria um artigo intitulado "Testamento do Carnaval" lamentando a morte da folia[27] que teria dado muitas noites de glória à pátria, "desde as celebres e memoráveis Summidades até os seus sucessores de hoje."[28] É interessante notar que as datas definidas pelo artigo como nascimento e morte do carnaval – 1852 e 1874, respectivamente – correspondem aos anos seguintes ao primeiro carnaval das Summidades (criada em 1851) e ao ultimo desfile das novas Summidades Carnavalescas (1873), sociedade que havia surgido após o fim das Summidades originais (provavelmente em 1862). Apesar da fatalista constatação do artigo, o carnaval, entretanto, não acabaria, e, em 1881, as grandes sociedades da época, no Rio de Janeiro – Tenentes do Diabo, Democráticos e Fenianos – reiterariam a primazia das Summidades iniciando com o seguinte parágrafo uma carta à população da cidade:

> Inaugurando o carnaval nesta corte, há longos anos, elas memoráveis associações *Summidades* e *Venezianas*, o seu aparecimento foi acolhido com geral agrado pela po-

> pulação fluminense, que nesse folguedo viu, com justeza e discernimento, uma prova de progresso e civilização, e que, unindo-se aos esforços daquelas sociedades, secundando-as nos seus desejos, amparando-lhes o intento, baniu de seus antigos hábitos, como nocivo, como anacrônico, como impróprio da sociedade moderna e da civilização adiantada a que tem atingido, o bárbaro divertimento do entrudo.[29]

A idéia de mito fundador refere-se a um momento imaginário do passado, além do tempo e fora da história, que pode ser reorganizado em sua hierarquia interna e em seu sentido (Chauí, idem), reinventando um passado que ecoa e reverbera a história no dia-a-dia (Orlandi, 2003). Os atos de fundação são constantemente reelaborados no contexto do presente, sendo, desse modo, o *locus* de uma memória coletiva (Halbwachs, 1980). É nesse sentido que a descrição do passeio das Summidades feita por Mello Moraes Filho, no final do século XIX, apresenta um evento idealizado, onírico, situado num tempo e num lugar quase irreais, próximo do tempo imaginário do mito e povoado, portanto, de personagens da mitologia carnavalesca, como os velhos e os diabinhos:

> O povo abria-se em fileiras defronte do paço; de envolta com a multidão os *velhos cabeçudos*, de cajado e luneta, suspendiam no ar as enormes carrancas de papelão, saracoteando; os *diabinhos* barbudos reviravam as máscaras, enrolando à cinta a cauda vermelha... A expectativa era inexcedível!
>
> [...] Caleches com Baiadeiras, Mandarins, Nobres do Cáucaso, [...], faetontes em que se repimpavam o Dr. Dulcamara, pregoeiros, etc.; constituíam o pomposo préstito do Congresso, que, em sua marcha triunfal por uma estrada de folhas verdes e aromáticas, ao dardejar das luzes que semelhavam abóbadas de fogo, às aclamações populares e às catadupas de flores e harmonias, entrava vitoriosamente no grande carnaval. (Moraes Filho, (1895) 1999: 34)

O MITO E A "VERDADE"

Escritos com um objetivo determinado de estabelecer uma genealogia para o carnaval moderno no Brasil, esses textos, com o tempo, deixariam de ser vistos como construções, como discursos fundadores e passariam a ser considerados fontes fidedignas dos fatos. A partir dos anos 1940, os estudos de folclore brasileiro terão um certo impulso com a criação da Comissão Nacional de Folclore (CNFL), que procura institucionalizá-los fora das universidades (Vilhena, 1997). Um dos reflexos disso será a publicação, em 1958, do livro *História do Carnaval Carioca*, de Eneida de Moraes. Apresentado pela própria autora como uma primeira contribuição à história do car-

naval, a obra seria vista a partir de então como um repositório da verdade, um panorama capaz de encenar a totalidade dos eventos carnavalescos (Latour, 2005), fazendo com que muitos dos mitos fundadores do carnaval passassem à categoria de fatos de cientificidade indiscutível. Desse modo, as descrições do primeiro passeio das Summidades, recolhidas por Eneida, associadas ao evidente apreço da autora pela história das sociedades carnavalescas, acabariam por reiterar os discursos engendrados em torno do ato fundador – como pode ser visto na epígrafe deste artigo – e por difundir uma concepção evolucionista para o carnaval brasileiro que, como se imaginava para a festa européia, também teria suas raízes ligadas a ritos da Antigüidade Clássica.

O que gostaríamos de ressaltar nesse momento é a importância de detectar a existência dessas narrativas e perceber o caráter discursivo dos principais textos considerados fontes primárias para o estudo do carnaval. Entretanto, mais importante do que compreender esses textos como fontes autorizadas e factuais de informações é destacar as questões e interesses envolvidos em sua elaboração e difusão. No caso em estudo, é valioso ressaltar que a simples assunção de uma suposta veracidade, presente nos textos produzidos em torno do desfile do Congresso das Summidades Carnavalescas, tende a levar a conclusões não necessariamente verdadeiras, tais como: (1) as Summidades seriam o primeiro grupo a desfilar em carruagens abertas no carnaval do Rio de Janeiro; (2) o desfile teria sido recebido sem tensões pela saudação apoteótica e unânime dos habitantes da cidade; (3) o formato do passeio, com grupos a cavalo alternados com seqüências de carruagens, seria algo inédito, imediatamente copiado por outros grupos; (4) as sociedades carnavalescas que desfilaram nos anos seguintes seriam uma espécie de opositoras do carnaval popular; (5) a apresentação das Summidades teria sido uma espécie de resumo dos "antigos carnavais", misturando personagens "clássicas" da folia das ruas – como os velhos e os diabinhos – com os "máscaras" europeus, entre outras coisas.

Por outro lado, o fato de entendermos os textos que se referem ao passeio das Summidades como construções, como discursos elaborados para afirmar, ou reafirmar, interesses de grupos específicos (geralmente dominantes), abre caminho para a relativização de conceitos estabelecidos, fazendo com que possamos entender o carnaval do Rio de Janeiro, de meados do século XIX, como uma arena de disputa entre diferentes conceitos e formas de brincadeiras. A divulgação de um discurso que busca tornar-se hegemônico, através de sua instauração como ato fundador da folia, permite que possamos entender algumas das tensões que posteriormente caracterizariam o car-

naval da cidade: (1) o interesse da elite em reunir diferentes formas de brincadeira popular dentro do conceito de entrudo; (2) e eleição desse entrudo como o "outro" do carnaval, como a negação da folia; (3) o estabelecimento dos desfiles das sociedades como a festa verdadeira e civilizada em relação a essa "outra" festa; (4) a permanência das brincadeiras entrudísticas na cidade, apesar das constantes desqualificações que sofriam; (5) o interesse de membros da elite pelas brincadeiras populares e vice-versa; (6) a importância da imposição do modelo das sociedades carnavalescas como paradigma para o surgimento de diferentes formatos de brincadeira, entre outras questões.

O que procuramos neste artigo não é desvalorizar ou diminuir a importância do desfile do Congresso das Summidades Carnavalescas para o carnaval brasileiro, mas sim ressaltar que essa importância não está onde nos acostumamos a pensar que ela pudesse estar através da leitura, muitas vezes desatenta, dos textos sobre o carnaval. Ao se detectarem as questões que envolvem os discursos carnavalescos divulgados por muitos dos textos publicados sobre o assunto, deixa-se de compreender a história do carnaval como um campo pacificado e neutro e se percebem tensões que normalmente passam despercebidas sob o manto da verdade estabelecida. Entender certos discursos como atos fundadores do carnaval pode enriquecer nosso conhecimento e abrir novas perspectivas para uma visão mais contemporânea da festa carnavalesca. Discursos aparentemente pacíficos – tais como o mito do surgimento das escolas de samba relatado por Ismael Silva, o mito do carnaval baiano visto como o carnaval negro por excelência, ou o mito das escolas de samba tradicionais em oposição às novas escolas de samba, para citar apenas uns poucos exemplos – poderiam ser compreendidos como exemplos bem-sucedidos de instauração de atos fundadores. Entender os interesses que esses discursos articulam e perceber as tensões que envolvem a elaboração desses processos discursivos é uma forma de aprofundar o conhecimento sobre a festa carnavalesca.

Nesse sentido, o desfile do Congresso das Summidades Carnavalescas continuaria exercendo seu papel pioneiro no carnaval brasileiro. A novidade, entretanto, não residiria no formato do passeio, ou no sucesso obtido – ou não obtido – em sua cruzada contra o entrudo. Sua principal contribuição significa compreender as razões do êxito de um projeto elaborado para fazer com que certo dia determinado fosse marcado como o "primeiro momento do carnaval brasileiro". Razões que nos permitiriam, um século e meio mais tarde, começar a vislumbrar as ricas tensões que atravessam a realidade do carnaval contemporâneo.

Notas

[1] *Correio Mercantil*, de 14 de fevereiro de 1855.

[2] *Jornal do Commercio* de 21 de fevereiro e *Correio Mercantil* de 22 de fevereiro de 1855.

[3] Desde a década de 1840 já se têm notícias de autorizações policiais para grupos percorrerem as ruas durante o período carnavalesco com "danças, e outros quaisquer divertimentos, com máscaras, ou sem elas" (*Diário do Rio de Janeiro* de 29 de janeiro de 1842). Em 1848, uma carruagem com mascarados percorreu a cidade nos dias de carnaval, seguida por grupos a cavalo (*Jornal do Commercio* de 2 de março de 1848), o mesmo ocorrendo em 1850 (*Jornal do Commercio* de 11 de fevereiro de 1850).

[4] A denominação "entrudo" parece referir-se ao nome pelo qual eram conhecidos os bonecos carregados pelas ruas de algumas aldeias portuguesas durante as comemorações jocosas características do período anterior à quaresma (Oliveira, 1956).

[5] A categoria genérica "entrudo", entretanto, irá encobrir um amplo espectro de diversões, desde o temido "entrudo popular", prática violenta das ruas ocupadas pelos escravos, no Rio de Janeiro, até o "entrudo familiar", que, tendo lugar dentro das casas senhoriais, era uma brincadeira quase delicada, praticada pelos jovens casadoiros – que, essencialmente, lançavam entre si bolinhas de cera recheadas de perfumes, chamadas de limões de cheiro – e incentivada pelas famílias. Entre esses dois extremos muitos outros "tipos" de diversão podiam ser considerados como "entrudo".

[6] O uso de grandes seringas cheias de água ou outros tipos de líquidos parece já estar difundido no Rio de Janeiro desde início do século XIX, como demonstra sua presença na famosa aquarela de Debret representando o entrudo.

[7] *Diário do Rio de Janeiro* de 17 de fevereiro de 1841.

[8] Um exemplo dessas insubordinações foram os atos desrespeitosos dos colegiais do Mosteiro de São Bento contra os prelados da ordem relatados no *Diário do Rio de Janeiro* de 19 de fevereiro de 1841.

[9] Conhecido como "o Boulevard", essa longa seqüência de largas avenidas foi aberta após a destruição das antigas fortificações de Charles V no séc XVII, tornando-se um local de passeios públicos em finais do século XVIII (Rouleau, 1988; Landau et all., 2000).

[10] Sobre o carnaval de Paris no século XIX e sua relação com o espaço urbano da cidade, ver Ferreira (2005a).

[11] *Jornal do Commercio* de 2 de fevereiro de 1855.

[12] *Correio Mercantil* de 14 de fevereiro de 1855.

[13] Uma descrição completa da organização do desfile pode ser vista em Ferreira (2005b, 141-2).

[14] *Correio Mercantil* de 14 de fevereiro de 1855.

[15] No carnaval de 1855 aconteceram, na verdade, dois passeios do Congresso da Summidades Carnavalescas. O primeiro deles em 18 de fevereiro, o segundo, bem mais curto, dois dias depois, na terça-feira de carnaval, dia 20 de fevereiro.

[16] *Jornal do Commercio* de 21 de fevereiro de 1855.

[17] O abrangente conceito de entrudo passaria a englobar todo tipo de brincadeira carnavalesca que escapasse à compreensão da elite. Entretanto, boa parte dessa mesma elite seria constantemente atraída pelo desregramento "carnavalesco" da bagunça entrudística, fazendo com que essas duas formas de brincadeira aparentemente separadas – carnaval e entrudo – mantivessem um constante diálogo. Durante

toda a história do carnaval haverá a absorção, pelo "carnaval da elite", de manifestações ligadas ao "entrudo". Na verdade, esse "entrudo" será uma constante fonte de regeneração para o carnaval carioca que acabará por definir sua identidade exatamente a partir da mistura entre carnaval "oficial" e carnaval "popular". Sobre o tema, ver Ferreira (2005a e 2005b).

[18] *Correio Mercantil* de 20 de fevereiro de 1855.

[19] *Correio Mercantil* de 22 de fevereiro de 1855.

[20] *Jornal do Commercio* de 25 de fevereiro de 1855.

[21] *Jornal do Commercio* de 26 de janeiro de 1856

[22] *Jornal do Commercio* de 19 de janeiro de 1856.

[23] *Jornal do Commercio* de 14 de fevereiro de 1858.

[24] Sobre o carnaval das sociedades carnavalescas em capitais brasileiras ver Araújo (1996), (Recife); Damasceno (1970) e Lazzari (2001), (Porto Alegre); Queiroz (1984), (São Paulo) e Colaço (1988), (Florianópolis).

[25] Entretanto, apesar de sua grande notoriedade e prestígio, as sociedades carnavalescas não reinariam sozinhas no carnaval do Rio de Janeiro. Mesmo antes do surgimento das Summidades, outros grupos já desfilavam pelas ruas da cidade, como os cucumbis negros e os blocos populares semi-organizados que, mais tarde, seriam chamados de Zé Pereira. Sobre a formação do carnaval carioca a partir das tensões entre os grupos nas ruas da cidade ver o capítulo "Traçados e tensões: a formação do carnaval carioca entre 1840 e 1939", em Ferreira (2005a).

[26] *Correio Mercantil* de 14 de fevereiro de 1855. É interessante notar-se a forte ligação de José de Alencar com a idéia de construção de uma identidade brasileira destacada por Ortiz (1992) em texto que analisa o romance *O guarani* como mito fundador da brasilidade.

[27] Textos informando a "morte" do carnaval são bastante freqüentes na imprensa desde meados do século XIX. Entretanto, a partir dos anos 1870, esse tipo de comentário é mais freqüente nos jornais, principalmente em razão não somente do diálogo cada vez mais notável entre as diferentes brincadeiras carnavalescas das ruas do Rio de Janeiro mas também do surgimento de grupos que incorporavam as mais diversas influências em sua formação. O fato de as ruas apresentarem um número crescente de grupos cada vez mais variados fazia com que o espaço para o carnaval sofisticado se tornasse mais exíguo, causando a impressão de um fim iminente para aquilo que certa parte da elite considerava como a única forma de diversão carnavalesca.

[28] *Semana Illustrada* de 7 de fevereiro de 1875.

[29] *Jornal do Commercio* de 25 de fevereiro de 1881.

Bibliografia

ABREU, Maurício de Almeida. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLANRIO, 1997.

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. *Festas: máscaras do tempo: entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife*. Recife: Fundação Cultural Cidade do Recife, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle*. Paris: Allia, 2003.

BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna. Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CHÂTELET, Anne-Marie. Formation et transformation des grands boulevards. *In*: BOWIE, Karen (org.). *La modernité avant Haussmann*. Paris: Éditions Recherches, 2001.

CHAUI, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo : Fundação Perseu Abramo, 2004.

COLAÇO, Thais Luzia. *O carnaval no desterro: século XIX*. Dissertação de Mestrado. CCH/UFSC, 1988.

DAMASCENO, Athos. *O carnaval porto-alegrense no século XIX*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1970.

FERREIRA, Felipe. Rio de Janeiro, 1850-1930: a cidade e seu carnaval. *Espaço e Cultura*, 9-10,7-33, jan./dez. 2000.

__________. *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005a.

__________. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005b.

GASNAULT, François. *Guinguettes et lorettes: bals publics à Paris au XIXe siècle*. Paris: Aubier, 1986.

HALBWACHS, Maurice. *The collective memory*. New York: Harper and Row, 1980.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. *In*: __________; e RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997

LANDAU, Bernard; MONOD, Claire; LOHR, Evelyne (orgs.). *Les grands boulevards: un parcours d'innovation et de modernité*. Paris: Action Artistique de la Ville de Paris, 2000.

LATOUR, Bruno. *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*. New York: Oxford University Press, 2005

LAZZARI, Alexandre. *Coisas para o povo não fazer: carnaval em Porto Alegre (1870-1915)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

MARCHAND, Bernard. *Paris, histoire d'une ville: XIXe-XXe siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 1993.

MARTIN-FUGIER, Anne. *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris:*

1815-1848. Paris: Librairie Arthème Fayard. 1990.

MORAES, Eneida de. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

MORAES FILHO, Mello. *Festas e tradições populares do Brasil*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1999.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. *Subsídios para o estudo do entrudo em Portugal: o "enterro do João"*. Porto: s.ed, 1956.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Vão surgindo os sentidos. *In*: __________ (org). *Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*. Campinas: Pontes, 2003: 11-25.

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho d'Água, 1992.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O carnaval das letras: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

PERROT, Philippe. *Fashioning the bourgeoisie: a history of clothing in the nineteenth century*. Princeton: Princeton University Press, 1994.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *A burguesia se diverte no reinado de Momo: sessenta anos de evolução do carnaval na cidade de São Paulo (1855-1915)*. Tese de Mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 1984.

ROULEAU, Bernard. *Le tracé des rues de Paris*. Paris: Presses du CNRS, 1988.

STOREY, John. *Inventing popular culture*. EUA/UK/Autralia: Blackwell Publishing, 2003.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte / Fundação Getúlio Vargas, 1997.

Resumo: Análise e contextualização do desfile ou "passeio" da Grande Sociedade na capital federal, em 1855, que se tornará referência junto à imprensa e aos intelectuais como gesto fundador da civilidade do carnaval brasileiro.

Palavras-chave: carnaval, Grande Sociedade, Rio de Janeiro, desfile, civilidade.

Abstract: Analysis and contextualization of the High Society parade or 'walking around' in the Federal Capital in 1885, which is to become reference next to the press and intellectuals as a founding event of civility in Brazilian Carnival.

Key-words: Carnival, High Society, Rio de Janeiro, parade, civility

TEMPO RITUAL: O DESFILE DAS ESCOLAS DE SAMBA NO RIO DE JANEIRO

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

Quando a escola de samba Viradouro desfilou na noite de segunda-feira, no carnaval de 2006, a experiência do tempo pareceu-me, de tão viva, quase palpável. Sua arrebatadora passagem pela passarela era tempo-fluxo intenso, alegre e múltiplo. Foi também para mim, que trabalhava na revisão de meu livro *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*, para a terceira edição, um marco no tempo sucessivo das mudanças e permanências que atravessam os anos carnavalescos. A escola chegava com uma comissão de frente espetacular e cenográfica, composta por bailarinos fantasiados, que atravessavam a soleira de portas numeradas que fechavam e abriam ao longo do desfile, anunciando o enredo sobre arquitetura. Aquele desfile, que era pura fruição, me falava também de limites e de transcendência. Lembrei-me de outro desfile, exatamente aquele com que, ainda sem o saber, eu iniciava a pesquisa de doutoramento publicada no livro. Era o carnaval de 1991 e eu assistia aos desfiles na arquibancada do setor 4, de onde os camarotes alinhados no lado par do sambódromo não permitem a visão completa da passarela. Lá do alto dessas arquibancadas, só se vê uma escola cerca de vinte minutos depois do início de seu desfile. A escola da vez era a Mocidade Independente de Padre Miguel, com o enredo "Chuê, chuá: as águas vão rolar!", de Renato Lage e Lilian Rabello, que, como prenunciava a animação das demais arquibancadas, vinha muito bem: todos entoavam seu samba e brincavam. A escola chegou surpreendendo, anunciada por uma comissão de frente de escafandristas verdes que se moviam em câmara lenta, como se andassem no fundo do mar. O efeito era magnífico e, mesmo contrariando o regulamento do julgamento, que então proibia a coreografia nas comissões de frente, o quesito recebeu nota dez dos jurados, gerando a alteração das normas no ano subseqüente. Todas as comissões de frente vêm hoje coreografadas e fantasiadas segundo o enredo.

Inovações, mais ou menos bem-sucedidas, são sempre buscadas pelas escolas de samba. Uma das graças do desfile carnavalesco é justamente o seu dinamismo. Ora, esse dinamismo resulta da natureza agonística e ritual da festa carnavalesca, isto é, do mecanismo competitivo que, desde os anos 1930,

organiza os desfiles como uma disputa festiva que irrompe ruidosamente a cada ano a vida da cidade do Rio de Janeiro. O desfile é uma competição em que as escolas concorrem entre si de acordo com regras reafirmadas consensualmente ano a ano. Essa motivação confere sempre à profusa explosão de uma escola em desfile o caráter de um processo projetado no futuro: o seu "agora", fruição e exibição, almeja ganhar, se não nesse, no próximo carnaval. No rito festivo, qualquer que seja a posição obtida por uma escola de samba, é sempre preciso recomeçar e tentar novamente. O aspecto formal repetitivo dos desfiles – trata-se afinal sempre da narração de um enredo através do samba-enredo, das fantasias e das alegorias – apresenta-se assim não só sob a expectativa do sucesso de sua passagem, mas também sob a pressão de inovações, da tensa relação entre mudanças e permanências a um só tempo expressivas e sociológicas. Os desfiles carnavalescos, que são eles mesmos fluxos temporais plenos, provêm de um passado e projetam-se no futuro, fornecem aos cidadãos, em especial aos carnavalescos, um expressivo dispositivo de memória. Por todas essas razões, os desfiles movem-se simultaneamente dentro da história e como que paralelamente a ela. Diferentes formas de experiência e de simbolização do tempo neles se abrigam. Examino-as brevemente.[1]

I. O tempo histórico: o desfile na vida da cidade[2]

As escolas de samba surgiram no Rio de Janeiro a partir da década de 1920 (Eneida,1957; Cabral,1974; Costa,1984; Barbosa e Santos,1980; Valença,1981; Pereira de Queiroz, 1992). A crônica do carnaval descreve de forma nitidamente estratificada o cenário então existente na cidade: a cada camada social, um grupo carnavalesco, uma forma particular de brincar o carnaval. As Grandes Sociedades, nascidas na segunda metade do século XIX, desfilavam com enredos de crítica social e política, apresentados ao som de árias de óperas, com luxuosas fantasias e carros alegóricos, e eram organizadas pelas camadas sociais mais ricas. Os Ranchos, surgidos em fins do século XIX, desfilavam também com um enredo, fantasias e carros alegóricos ao som de sua marcha característica e eram organizados pela pequena burguesia urbana. Os Blocos, forma menos estruturada, abrigavam grupos cujas bases situavam-se nas áreas de moradia das camadas mais pobres da população, os morros e subúrbios cariocas. O surgimento das escolas de samba veio desorganizar essas distinções.

O núcleo social de formação das escolas foram os blocos. A primeira escola de samba,[3] a Deixa Eu Falar, do bairro do Estácio, surgiu no final da

década de 1920, ao que tudo indica a partir dos laços de sociabilidade construídos em torno de Tia Ciata (Moura, 1980). O compositor Cartola e seus companheiros formaram a Mangueira a partir dos blocos existentes no morro. Em 1932, Paulo da Portela e Antônio Rufino, organizadores do Bloco Pioneiros de Oswaldo Cruz e freqüentadores da casa de outra "tia", Dona Ester, formam a escola Vai Como Pode, depois conhecida como Portela. Haroldo Barbosa (1984, 39) comenta também a necessidade experimentada pelo morro do Salgueiro (em 1932/1933) de criar uma escola de samba: "(...) formação característica que àquela altura (...) vinha se insinuando como a força aglutinadora do carnaval dos morros e dos subúrbios, a despeito do grande sucesso dos ranchos."

As origens culturais afro-brasileiras do mundo do samba e seu enraizamento entre os negros e mulatos componentes das camadas pobres urbanas são pontos amplamente afirmados na literatura. Com freqüência, essa visão historicamente correta associa-se, entretanto, a outra idéia (por sua vez recorrente na bibliografia sobre cultura popular de modo geral) relativa à suposta autenticidade e correlata deterioração da pureza das escolas de samba ao longo de sua bem-sucedida história na vida urbana. Em contraponto a esta literatura é importante considerarmos o processo de troca social e de imitação cultural que acabou por estruturar as escolas de samba enquanto tais.

Édison Carneiro (1965) refere-se ao surgimento das escolas de samba de forma muito feliz:

> Tendo chegado tarde ao Rio de Janeiro, com as atenções populares já monopolizadas pelo rancho, o samba, ao se organizar em escolas – ou seja, quando deixou de ser uma diversão do morro e da favela para percorrer ensurdecedoramente as ruas cariocas – não se deu ao trabalho de criar para si uma forma especial de cortejo. Desenvolvimento do rancho em sua estrutura processional, somente o samba faz: a diferença fundamental entre ranchos e escolas: diferença de ritmo, de ginga, de evoluções, e demonstração de preferência popular, de número de figurantes[4].

Nunca houve uma fórmula pronta de escola de samba que tivesse sua natureza originariamente instituída e, a partir de então, modificada por elementos exógenos. A adoção de elementos formais dos ranchos e das Grandes Sociedades, que participam da configuração das escolas de samba, corresponde a um processo de interação entre diferentes camadas sociais. Na expressão de Carneiro, uma escola "é o samba quando ele desce o morro", ou seja, uma escola é o produto da interação do samba, e seu universo social em expansão, com outras camadas da sociedade.[5] A leitura de sua crônica evi-

dencia a permanente evolução formal. As escolas acompanharam o seu tempo. Sua vitalidade como fenômeno cultural reside na vasta rede de reciprocidade social que elas souberam articular em sua extraordinária capacidade de absorção de elementos e de inovação.

A partir do primeiro desfile, em 1932, as escolas de samba cresceram rapidamente em popularidade (Riotur, 1991). Logo se associaram, fundando, em 1934, a União Geral das Escolas de Samba. Em 1935, passaram a receber, como já o faziam os demais grupos carnavalescos preexistentes, subvenções governamentais para seu desfile. Em 1947, fundaram-se outras duas organizações: a Federação das Escolas de Samba e a Confederação das Escolas de Samba. Em 1952, as três associações fundiram-se num único órgão: a Associação das Escolas de Samba.

Na década de 1950, configurou-se com nitidez o conjunto de processos definidor do rumo das escolas de samba nas últimas décadas. A ampliação de suas bases sociais progrediu com a participação crescente das camadas médias, incluindo a presença de cenógrafos e artistas plásticos na produção do desfile. A construção de arquibancadas na Avenida Rio Branco, em 1962, com a venda de ingressos ao público, iniciou o irreversível processo de comercialização do desfile, e a procura, muitas vezes dramática, por parte das escolas de um lugar adequado para o seu carnaval; o sucesso dos desfiles fez com que, de ano a ano, as arquibancadas crescessem. Quem conheceu a cidade ao longo desse período certamente se recorda do "monta e desmonta" que prece-dia e sucedia o carnaval, dando impulso ao aparecimento de uma lucrativa indústria que detinha, no final das contas, a parte do leão dos gastos públicos com o carnaval da cidade.

A Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro S.A. (Riotur) foi criada em 1972, e, em 1975, um acordo entre Amauri Jório (presidente da Associação das Escolas de Samba) e a empresa modificava a relação até então estabelecida entre o poder público e as escolas: em vez de receberem a habitual subvenção, cuja liberação burocrática era sempre complicada, as escolas passaram a assinar um contrato de prestação de serviços (Chinelli e Machado, 1993).

Os sambas-enredo, por sua vez, já eram gravados em disco comercial desde 1972. Em 1983, foi feito o primeiro contato da Associação das Escolas de Samba com a televisão para a transmissão do desfile. Nessa ocasião, já se configurava o problema da representatividade da Associação, pois, como todas as filiadas tinham o mesmo peso, o dinheiro resultante dos contratos

com a televisão era dividido igualmente (Depoimento do pesquisador Hiran Araújo, 1991).

O célere desenvolvimento da comercialização e a expansão da base social produziriam ao longo dos anos uma clara diferenciação entre as escolas de samba. No início da década de 1980, destacou-se com nitidez em seu conjunto o grupo das grandes escolas em que esses processos ocorreram de forma mais acabada, estabelecendo simultaneamente um padrão almejado de desenvolvimento para todas as demais.

A construção da Passarela do Samba, em 1984, coroamento dessa evolução, representou o reconhecimento e a extraordinária ampliação do potencial econômico dos desfiles. Nesse local fixo e planejado, desfilam desde então os três primeiros grupos da hierarquia carnavalesca.

Significativamente, em meados de 1984, ou seja, imediatamente após a construção da Passarela, um grupo de 10 dentre as chamadas grandes escolas de samba separou-se da Associação, até então órgão representativo de todas as escolas de samba da cidade, criando a Liga Independente das Escolas de Samba (Liesa, ou simplesmente Liga). A Liga organiza desde então, em parceria com a Riotur, o desfile do grupo situado no primeiro *ranking* do carnaval carioca. O carnaval de 2006 trouxe-nos a inauguração ainda que parcial da Cidade do Samba – o novo espaço arquitetônico, construído pela prefeitura, na Gamboa, que reúne todos os barracões das escolas de samba do grupo especial em bem planejados e equipados galpões (Barbieri, 2006). Ao longo de sua história, o desfile das escolas de samba constituiu-se como um grande rito festivo através do qual a cidade do Rio de Janeiro conversa anualmente consigo mesma, tecendo redes sociais de colaboração, de tensões e de conflitos.

Essa dimensão histórica entrecruza-se, entretanto, com o tempo propriamente ritual da festa, cuja compreensão nos permite penetrar na dimensão antropológica dos muitos significados articulados pelos desfiles. Distinguimos aí um calendário cíclico e repetitivo de fundo cristão e chegamos ao cerne simbólico da disputa festiva carnavalesca.

II. O tempo ritual

A) O ano carnavalesco

No carnaval do ano 2000, comemorativo dos 500 anos de Descobrimento, as datas aproximadas de fundação e a base local das 14 escolas reunidas no primeiro grupo – o chamado grupo especial – revelavam o dinamismo do processo urbano quase secular de formação das escolas de samba na

cidade do Rio de Janeiro: Portela (Madureira), 1923; Mangueira (Mangueira), 1928; Unidos da Tijuca (Santo Cristo), 1931; Vila Isabel (Vila Isabel), 1946; Unidos de Viradouro (Niterói), 1946; Caprichosos de Pilares (Pilares), 1949; Salgueiro (Tijuca), 1953; União da Ilha do Governador (Ilha do Governador), 1953; Mocidade Independente de Padre Miguel (Bangu), 1955; Beija Flor de Nilópolis (Nilópolis), 1955; Imperatriz Leopoldinense (Ramos) 1959; Porto da Pedra (Niterói), 1978; Tradição (Madureira), 1984; Grande Rio (Duque de Caxias), 1988.

Tal como no ano 2000, no carnaval de 2006 o arco temporal das grandes escolas distendia-se entre a anciã Portela, remetendo ao início da formação das escolas de samba na cidade, e a jovem Grande Rio, com apenas 18 anos de desfiles.

Nos dias de hoje há cerca de 60 escolas de samba (reunindo tanto aquelas filiadas à Liga como as que pertencem à Associação). Todas elas agrupamse em diferentes *rankings* competitivos e estão hierarquicamente integradas no grande campeonato instituído pelo desfile anual que, por meio do mecanismo aberto e concorrencial, propicia a subida e a descida entre os diversos grupos.

Esse dispositivo competitivo exerceu papel fundamental no sucesso das escolas de samba na vida e no carnaval da cidade. Com ele é possível que uma escola, mesmo recente, possa ascender rapidamente para o grupo das grandes. O valor aqui é o mérito, semelhante ao que ocorre numa partida de futebol (Da Matta, 1979). Vale um bom desfile. Esse princípio de organização garantiu ao longo dos anos a vitalidade dos desfiles e possibilitou que o campeonato carnavalesco permanecesse sempre estreitamente associado à vida da própria cidade. Graças a essa organização, a cidade pode dispor de um lugar simbólico crucial em que a memória do antigo se associa à possibilidade de surgimento do novo.

Esse mecanismo competitivo, que organiza os desfiles carnavalescos como uma disputa festiva, projeta o tempo das escolas de samba sempre em direção ao futuro. Vitória ou derrota, o findar de um desfile anuncia sempre o reinício do calendário ritual de uma preparação que culminará em um novo desfile no ano seguinte.[6] Desse modo, o ponto de partida de um desfile emenda com o final do carnaval anterior e, por isso, o ano carnavalesco está sempre um ano na frente do calendário histórico corrente, pois nele tudo converge para o desfecho ritual. A natureza ritual e culturalmente plena do ano carnavalesco faz com que, no meio carnavalesco, o processo de memorização retenha não a data de um ano histórico, mas a de seu enredo ou samba-enredo. Pois é um determinado samba-enredo ou um determinado enre-

do que preenche com o seu colorido afetivo a lembrança de um ano. O ano carnavalesco é um ano emocionalmente quente e passional. Só pesquisando chegamos aos anos cronológicos.

Se nos deixarmos guiar pelo registro mnemônico dos enredos, teremos, por exemplo, o ano do original "Bom, bonito e barato", com a carnavalesca Maria Augusta, na Ilha do Governador (1978), ou o ano do fantástico "Ziriguidum, 2001", com o carnavalesco Fernando Pinto, na Mocidade, ou ainda o ano do genial "Ratos e Urubus, larguem a minha fantasia" de Joãozinho Trinta, na Beija-Flor de Nilópolis (1989) ou, por fim, divertido "Chuê, chuá, as águas vão rolar" com Renato Laje e Lílian Rabello, na Mocidade (1991).

Se tivermos em conta o registro mnemônico dos sambas-enredo, teremos o começo de uma lista antológica, tais como o ano de: "O mundo melhor de Pixinguinha", e "Macunaíma", da Portela (os anos foram respectivamente 1974 e 1975 e os compositores J. Amorim e E. Gouveia Velha e D. Correa e N. Reis); o ano de "Domingo", "Amanhã", "É hoje", na União da Ilha (respectivamente 1977, 1978 e 1982 , com os compositores A. do Nascimento e A. da Viola; J. de Sérgio e Didi; e Mestrinho). E o ano do "Bum bum paticundum prugurundum", do Império Serrano (1982, samba de Beto Sem Braço e Aluísio Machado) Paro por aqui e convido o leitor a completar essa lista infindável que é assunto para muita conversa, disputa, canto e dança entre os admiradores e brincantes do carnaval das escolas.

Como a transformação de um enredo em desfile propriamente dito conclui-se apenas no ano seguinte àquele em que foi iniciado, o ano carnavalesco na maior parte do ciclo anual rotineiro está sempre à sua frente: assim que terminou o carnaval de 2006, já adentramos o carnaval de 2007. O *ano carnavalesco*, então, nos projeta sempre no futuro, e, com essa expressão, cunho essa temporalidade ritual em que se move o ciclo anual próprio de um desfile. A memorização popular, ao adotar a referência do enredo e não da data anual, alude a essa dimensão concreta e culturalmente plena do tempo do desfile. Essa defasagem, que situa o calendário ritual um ano à frente do histórico, é muito significativa. Nela está contido o trabalho simbólico e eficaz do rito: como se o desfile projetasse sempre à sua frente, através de seus dispositivos formais, um conjunto de acontecimentos sucessivos que, de antemão, obrigarão o tempo e a ação social vindouros a conformarem-se a um curso definido.

A escolha do enredo ou do samba-enredo para sinalizar essa dimensão temporal é também expressiva. O desfile é, em essência, a encenação de um enredo, narrado por múltiplos meios em cortejo linear. Os outros elementos

formais – fantasias das alas e dos demais componentes da escola, alegorias e samba-enredo – transformam e ampliam significados já sugeridos pelo enredo. O enredo é o elemento-chave da forma estética e cultural do desfile: sem enredo não há desfile. E ao longo de um calendário anual prescritivo, o enredo transformar-se-á na linguagem plástica e visual das fantasias, adereços e alegorias e na linguagem rítmica e musical da bateria e do samba-enredo. O samba-enredo, por sua vez, configura-se como o pólo articulador da natureza rítmica e musical do desfile. Alude àquela dimensão fundamental – o *samba* que se opõe complementarmente ao *visual* de um desfile. Conforme caminha o ano carnavalesco, a confecção de um desfile por cada escola de samba reúne cada vez mais gente em torno de si, atingindo a plenitude no rito, uma celebração de toda a cidade na qual o círculo social de cada escola alcança o seu desenvolvimento máximo e se expressa na forma de uma disputa festiva com as demais.

B) O tempo fluxo

Vale a pena analisar também o que acontece no coração temporal e espacial do rito – os 80 minutos de duração em que cada escola de samba deve percorrer a pista de 700 metros do sambódromo. Como sabemos, atualmente cada escola deve percorrer essa pista em 80 minutos, narrando o enredo através de simultâneas linguagens expressivas, com o *visual* – as fantasias coloridas e os expressivos carros alegóricos, e com o *samba* – o canto do puxador acompanhado do canto coral de toda a escola e da bateria. O movimento dançado das alas, grupos com fantasias alusivas a temas específicos do enredo, conduz a evolução linear. Os carros alegóricos pontuam esse alinhamento, desenvolvendo os principais tópicos do enredo. A dança ritmada e coletiva dos corpos conduz a escola em movimento linear, integrando o visual ao samba, unindo assim as dimensões festiva e espetaculares do desfile.

Numa apresentação bem-sucedida, a distinção entre espectadores e brincantes torna-se, se não totalmente abolida, muito diminuída. Do ponto de vista do brincante, integrante da narrativa, cantar e dançar fantasiado numa ala é também ser visto e admirado, e isso é parte da brincadeira. Do ponto de vista do espectador, aquele para quem o enredo é contado, ver e admirar são atividades que acompanham o cantar e o dançar. Em muitos momentos, o espectador torna-se um brincante que não apenas saúda a passagem da escola, mas que se une efetivamente a ela, como um participante especial. É muito comum um desfilante voltar para as arquibancadas após a passagem de sua escola para usufruir, como espectador/brincante, o desfile das outras.

Visão e audição estão aqui intimamente conectadas; a dança e o canto coletivos e ritmados expressam sua intensa associação na criação de um contexto em que quem dança e canta também vê e é visto. Quando um sambista explica a um leigo o significado de dois itens de julgamento, a *evolução* e a *harmonia,* ele costuma dizer que a *evolução* pode ser julgada por uma pessoa surda e a *harmonia* por uma pessoa cega.[7] Referida ao entrosamento entre ritmo da percussão e canto coral das alas, a *harmonia* privilegia o instante. É um quesito de base auditiva, pois é pelo ouvido que o brincante une seu canto ao dos demais, obedecendo ao ritmo percursivo coletivo. Essa adequação é então julgada no quesito. Esse ouvir aciona, entretanto, processos sinestésicos decisivos, pois é pela união da visão à audição que o brincante/ cantor organiza, por sua vez, sua dança coletiva e progressiva, o que nos traz a definição de *evolução*. Referida ao movimento de uma escola na pista, a *evolução* é um quesito de base eminentemente visual, a acionar especialmente o olhar de quem julga ou assiste. Ao implicar, em alguma medida, a apreensão de uma totalidade, a *evolução* supõe uma posição de relativa exterioridade no desenrolar do desfile.

O desfile propõe assim ao olhar uma posição especial, responsável pela apreensão de uma informação crucial trazida por sua forma narrativa. A formação completa de uma escola de samba compreende comissão de frente e abre-alas, conjunto das alas pontuado pelos carros alegóricos (8 atualmente) e entremeado pela ala das baianas, casal de porta-bandeira e mestre-sala, pelo puxador e acompanhado dos empurradores (os intérpretes do samba na avenida, o pessoal do "gogó"), pela bateria e pela velha guarda. Em termos ideais, a única possibilidade de apreensão dessa totalidade é visual, e quanto mais alto nas arquibancadas, melhor. Na prática, essa formação não se completa nunca e uma escola jamais está inteira na pista.[8] Passados 35 ou 40 minutos do início de um desfile, a comissão de frente e o abre-alas já começam a sair pela porteira final (que se abre apenas com a sua chegada), e apenas aos 50 ou 55 minutos os últimos componentes da escola terão entrado na pista. Só então o portão que marca o início do desfile se fecha.[9] O preenchimento do espaço da pista é regulado por uma espécie de sistema de comportas que se abrem e se fecham em seqüência. Uma vez aberto o portão que marca o início da contagem do tempo, o portão final abrir-se-á 35 ou 40 minutos depois; e uma vez fechada a porteira inicial, a porteira final fecharse-á 35 ou 40 minutos depois. Quando os dois portões estão fechados ao mesmo tempo, o espaço está totalmente vazio. A pista então só fica inteiramente cheia no intervalo de tempo em que a porteira da extremidade final já

se abriu e a inicial ainda não se fechou; ou seja, durante cerca de 20 minutos, menos de um quarto da duração de um desfile.[10]

Uma impressão fundamental deriva dessa percepção visual: uma escola passa como um fluxo compacto que não deve ser detido por nenhum acidente de percurso (um vazio causado pelo atraso de um grupo de alas, por uma falha mecânica num carro alegórico, pelo tombo de uma porta-bandeira…). Essa percepção visual de um fluxo, ao implicar uma certa relação entre tempo e espaço, traz informações cognitivas importantes. Retenho o ponto para a comparação com o Bumbá.

Por ora ressalto que, se a visão traz, mais do que a informação, o desejo nunca satisfeito de completude ou totalidade, e se essa informação requer distância e exterioridade, pois a melhor posição aqui é, indubitavelmente, a do espectador situado no alto da arquibancada,[11] essa exterioridade por outro lado só pode ser apreendida de dentro (Merleau-Ponty, op. cit). A *evolução* de uma escola não indica o movimento ao qual se assiste, mas o movimento do qual o espectador é parte integral. O olhar que acompanha vive a passagem de uma escola na pista, requerendo a companhia simultânea do samba, cuja letra e melodia integrais são repetidas pelo menos 50 vezes ao longo do percurso. Um bom samba-enredo, dizem os entendidos, é aquele que, quanto mais cantado, mais vontade se tem de cantá-lo. Essa qualidade imprevisível, só revelada na passarela, é chamada de rendimento do samba. O samba que rende favorece a dança e a adequação de seu ritmo ao canto, propiciando a evolução leve e solta da escola.

Assim é que “passar bem”, o ideal almejado de toda escola, embora corresponda tecnicamente ao quesito visual da evolução, resulta da sinestesia de visão e audição ao longo do desfile. Qualquer inadequação entre percussão e canto coral, ou dificuldade experimentada no canto, afetará não apenas a harmonia, mas também a evolução. Uma escola que “passa bem” é, afinal, aquela que motiva os espectadores a tornarem-se também brincantes, a cantarem e a dançarem durante toda a apresentação. A boa passagem é uma passagem cheia. E, então, ela terá sido.

Creio que o desfile das escolas de samba é um fato intrinsecamente moderno em sua apropriação de uma concepção linear do tempo que flui. É, também, intrinsecamente carnavalesco, em sua revolta contra a inexorável irreversibilidade dessa passagem estilhaçada em múltiplas linguagens superpostas e relativizada com o adensamento do instante. Nas cinzas de sua passagem brilham as brasas que se acenderão no carnaval de um ano sempre vindouro.

Notas

[1] A relação dos desfiles com as diferentes formas de temporalidade foi analisada por mim mais detidamente no artigo "O rito e o tempo: a evolução do carnaval carioca" (1999) em que dialogo com os trabalhos de Da Matta (1979) e Pereira de Queiroz (1992) e no artigo "Os sentidos no espetáculo" (2002) em que, comparando o desfile carnavalesco do Rio de Janeiro e o Festival dos Bumbás de Parintins/Amazonas, busquei demonstrar o sentido cultural pleno dessas duas festas espetaculares contemporâneas.

[2] Este item retoma alguns trechos do primeiro capítulo de Cavalcanti, 1994.

[3] As aspas chamam atenção para a necessidade de relativização da idéia. A crônica carnavalesca está perpassada por polêmicas, entre elas aquela que disputa a honra da primazia nas inovações: a primeira escola, o primeiro samba, o primeiro samba-enredo, o primeiro carro alegórico etc.

[4] Para um bom estudo dos ranchos carnavalescos,ver Gonçalves (2003) e sobre as Grandes sociedades, ver Ferreira (2005).

[5]Por sinal, a própria constituição do samba como gênero musical se faz nesse processo. Ver Travassos:1992.

[6] O meu livro Carnaval carioca (1994) examina esse processo em detalhe.

[7] Esses dois quesitos diferem dos demais em sua natureza simbólica cuja análise conduz à dimensão estrutural do rito. Os outros quesitos são: enredo, samba-enredo, bateria, comissão de frente, mestre-sala e porta-bandeira, conjunto, alegorias e adereços e, finalmente, fantasias.

[8] Essas conclusões baseiam-se na observação dos desfiles das grandes escolas que, contudo, apenas radicalizam um efeito presente em todos os demais.

[9] E, antes dele, o portão da concentração. Para a descrição mais detalhada do momento de início do desfile, ver Cavalcanti, 1994, pps. 123-125.

[10] Observo que, tendo assistido e participado dos desfiles nas mais diversas posições e condições desde 1984, só pude precisar essas observações em 2002, quando fui assisti-lo com esse objetivo explícito. O desfile constrói e, de certo modo, ensina essa possibilidade do olhar que, diga-se de passagem, é inapreensível e intransmissível pelos meios televisivos atuais. Para usarmos a expressão de Merleau-Ponty (1980), o desfile como fato cultural pleno é um "campo de presença."

[11] Ver a respeito Moraes, s/d.

Bibliografia

BARBIERI, Ricardo. *A Cidade do Samba: transformações no carnaval carioca*. Relatório de Iniciação Científica. Mimeo. IFCS/UFRJ, 2006.

BARBOSA, Marília; e SANTOS, Lygia. *Paulo da Portela*: traço de união entre duas culturas. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

BAROJA, Julio. *Le carnaval*. Paris: Gallimard,1979.

BARROSO, Gustavo. O entrudo e o Zé Pereira. In: *O Cruzeiro de 18/2/50.* Rio de Janeiro: Diários Associados, 1950.

CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba* : o quê, quem, como, quando e por quê. Rio de Janeiro: Ed. Fontana, 1974.

CARNEIRO, Edison. Prefácio a *Ameno Resedá, o rancho que foi escola*, de Jota Efêge. Rio de Janeiro: Ed. Letras e Artes, 1987.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: Ed UFRJ/Funarte, 1994.

———. *O rito e o tempo:* ensaios sobre o carnaval. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

———. "Roberto da Matta, o carnaval e a interpretação do Brasil." In: GOMES, Laura Graziela; BARBOSA, Lívia; DRUMMOND, José Augusto. *O Brasil não é para principiant*es. Carnavais malandros e heróis, 20 anos depois. Rio de Janeiro: Ed FGV, 2000.

———. "Os sentidos no espetáculo". Revista de Antropologia (USP), São Paulo, v. 45, n. 1, p. 37-80, 2002.

———. "Conhecer desconhecendo: a etnografia do espiritismo e do carnaval carioca". In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (org.). *Pesquisas Urbanas*: desafios do trabalho antropológico. p. 118-138. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2003.

———. "Espetacularidade, significado e mediação: as alegorias no carnaval carioca". *A Cidade em Imagens* – Cadernos de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro, v. 13, p. 31-43, 2003b.

CHINELLI, Filipina; MACHADO, Luis Antonio. O vazio da ordem: relações políticas e organizacionais entre as escola de samba e o jogo do bicho. *Revista do Rio de Janeiro*, ano I, número 1. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro e Ed. Ayuri.

COSTA, Haroldo. *Salgueiro*: Academia do Samba. Rio de Janeiro: Ed.Record, 1984.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar,1980.

FERREIRA, Felipe. *Inventando carnavais*: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas. Rio de Janeiro: Ed UFRJ, 2005.

GOLDWASSER, Maria Júlia. *O palácio do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

GONÇALVES, Renata de Sá. *Os ranchos pedem passagem*: o carnaval no Rio de Janeiro do começo do século XX. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, 2003.

LEOLPOLDI, José Sávio. *Escola de Samba, ritual e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

MACHADO, Lia. *E no entanto é preciso cantar...* Tradição. Monografia apresentada ao Concurso Sílvio Romero. Rio de Janeiro: INF/FUNARTE (dat), 1988.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

RIOTUR. *Memória do Carnaval*. Rio de Janeiro, 1991.

MORAES, Frederico. Carnaval: as primazia do visual. *Chorei em Bruges*: crônicas de amor à arte. Rio de Janeiro: Evenir Editora, s/d.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE,1983.

OLIVEIRA NETO, Paulo Cordeiro. *Recordar é Viver?* Memória e Autenticidade nas re-edições de Sambas e Enredos de Carnavais Passados no Desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro de 2004. Relatório de Iniciação Científica. Mimeo. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ. 2005.

OSTROWER, Fayga. A construção do olhar. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras,1988.

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. *O Carnaval brasileiro*. São Paulo: Brasiliense,1992.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. Petrópolis: Vozes, 1974.

VALENÇA, Raquel e Suetônio. *Serra, Serrinha, Serrano*. Império do Samba. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1981.

Resumo: Os diferentes níveis de relação do rito carnavalesco com o tempo no contexto das escolas de samba do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: carnaval, ritual, tempo, Rio de Janeiro, escola de samba.

Abstract: The different levels of relation of carnival ritual with time in the context of the Schools of Samba, in Rio de Janeiro.

Key-words: carnival, ritual, time, Rio de Janeiro, school of samba

DINÂMICAS IDENTITÁRIAS DO CORPO CARNAVALESCO

Nízia Villaça

> *Cada um desses pretos ululantes tem, por sob a belbutina e o reflexo discrômico das lantejoulas, tradições milenares; cada preta bêbada, desconjuntando nas tarlatanas amarfanhadas os quadris largos, recorda o delírio das procissões em Biblos pela época da primavera e a fúria rábida das bacantes.*
>
> (RIO, 1997, p. 229)

1. Corpo carnavalesco – estéticas de inclusão e exclusão

A descrição de João do Rio deixa transparecer a fascinação exercida pelos cordões, num carnaval descrito como báquico, predominantemente formado por negros. Este mote nos leva a pensar o corpo carnavalesco e a refletir sobre sua inscrição na ordem social, segundo os cânones e as regras que o constituíram no espaço e no tempo.

De um modo geral, o carnaval foi visto como período de desordem e excesso, associado ao corpo incontrolado, obeso, ébrio, louco e daí a importância desta estética para o exercício de exclusão/inclusão social. As dinâmicas paradigmáticas da identidade e da alteridade, entretanto, nem sempre foram antitéticas. Freqüentemente trabalhavam a incorporação do estranho, do ameaçador. Em sociedades primitivas, máscaras exageradas e assustadoras eram pintadas no próprio corpo, como forma de conjurar o perigo exterior. Michel Thévoz (1984), em seu livro sobre o corpo pintado, acentua a importância desta incorporação da externalidade ameaçadora.

A compreensão da Idade Média como um período em que o culto ao corpo, praticado na Antigüidade Grega, foi totalmente condenado, segundo Jacques Le Goff e Nicolas Truong (2006), não é exata. Os autores lembram que a separação da alma e do corpo de maneira radical não é medieval, mas obra da razão clássica do século XVII. O corpo era lugar de um paradoxo: condenado e glorificado. A ideologia do cristianismo, tornado religião do Estado, por um lado reprimia o corpo e por outro, com o mito da encarnação de Deus, fazia do corpo do homem o tabernáculo do Espírito Santo. Quaresma e carnaval constituíam uma dinâmica. Tal combate foi imortalizado

por Pieter Bruegel no célebre quadro de 1559, "A batalha do Carnaval e da Quaresma" (FERREIRA, 2004, p. 34).

A cultura contemporânea, notadamente a partir de seu projeto moderno, procurou criar uma linha identitária para o reconhecimento do igual e a exclusão do diferente. O antropocentrismo branco-europeu ditou a tônica da representação que bania o corpo como indigno ou inferior à mente e criou uma sucessão de modelagens-padrão em torno da questão. Tal perspectiva, obviamente, conviveu com correntes que afirmavam outras organizações e lógicas expressas durante determinados períodos do ano. A própria Igreja Católica liberou os festejos da carne. Com a determinação do tempo de purificação da Quaresma, em 1091, pelo papa Urbano II, criou-se o hábito de, durante quarenta dias, esquecer os prazeres da vida material e dedicar-se à elevação do espírito. No período que ia da Quarta-feira de Cinzas ao domingo de Páscoa deveriam reinar a austeridade e o jejum. Os últimos dias de fartura antes dos quarenta dias de penúria começaram então a ser chamados de dias do "adeus à carne", dias da *carne vale* ou do *carnevale*, em italiano. Surgia assim a palavra para definir o período do ano em que a comilança e a esbórnia corriam soltas, e que acabaria por se tornar uma espécie de antônimo da Quaresma: o Carnaval. Ou seja, se não fosse pela invenção da Quaresma, não haveria Carnaval (FERREIRA, 2004, pp. 25-26).

Durante a Idade Média, o mundo infinito das formas e manifestações do riso se somava à cultura oficial, ao tom sério religioso e feudal. Eram muitas as festas: festas de praça, alegrias do carnaval, festa do tolo etc. O riso acompanhava mesmo os ritos civis da vida corrente, e os bufões e tolos parodiavam cada um dos atos do cerimonial sério.

Tudo isto criava um mundo paralelo que caracterizou oficialmente a consciência cultural da Idade Média e do Renascimento. O mundo da cultura popular edificava-se, numa certa medida, como uma paródia da vida comum, como um mundo às avessas. Importa notar que a paródia carnavalesca era diferente da moderna. O autor satírico, que não conhece senão o riso negativo da época moderna, se coloca de fora do objeto de sua zombaria, se opõe a ele e, por isso, destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, presente nas paródias carnavalescas.

As manifestações carnavalescas ligadas à cultura popular, suas formas grotescas constituíam um riso comunitário evocativo de uma alegre heterogeneidade que se supunha presente nos espaços populares da Idade Média, à margem da austeridade eclesiástica. O grotesco carnavalizante ex-

pressava uma sensibilidade que ameaçava a tendência à excessiva idealização (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 39).

Segundo Le Goff (2004), a compreensão do corpo na Idade Média oferece pistas para a sua compreensão na sociedade contemporânea, tanto por suas convergências surpreendentes, como por suas divergências irredutíveis: da genética às armas bacteriológicas, do tratamento e abordagem das epidemias modernas às novas formas de dominação no trabalho, do sistema na moda aos novos modos de nutrição, dos cânones corporais às bombas humanas, da liberação sexual às novas alienações. Os autores lembram que a separação da alma e do corpo, de maneira radical, não é medieval, mas obra da razão clássica do século XVII. Na Idade Média, o homem se compõe de um corpo material, criado e mortal e de uma alma imaterial, criada e imortal. Corpo e alma são indissociáveis.

2. Carnaval e carnavais

O carnaval que vem sendo apontado como fato social total inteiramente brasileiro é desmitificado por Antônio Flávio Pierucci no artigo "A invenção do carnaval" (*Folha de S. Paulo*, 2006, pp. 4-5). Segundo o autor, nossa "Ópera Balé Ambulante" é tão recente quanto sua inesperada universalização no território nacional. Tal expansão acompanhou a rapidez crescente da racionalização na organização do evento e sua imersão na indústria cultural e turística. O carnaval difundido nas últimas três décadas teria ficado preso na armadilha que ele próprio preparou: "Um mix aparentemente tranqüilo de Nietzsche com Foucault, idealizado como festival genesíaco integrador da comunidade nacional" (*Folha de S. Paulo*, 2006, pp. 4-5). As características apontadas, como alegria comunitária, inversão hierárquica, transgressão das convenções, não mais se dão, na realidade, do modo descrito por Bakhtin (1993), ou como no antigo carnaval de rua. Este último, afastado dos espaços nobres por ser reputado grosseiro, foi desqualificado e substituído por desfiles de carros, bailes de gala e, finalmente, pelo sambódromo.

Não mais se pode falar do carnaval a que alude Roberto DaMatta em seu livro dos anos 70, *Carnaval, malandros e heróis* (1997, 6 ed.). Muita coisa se passou no Brasil e no carnaval de lá para cá e os dias da festa já não são tão democráticos, no espetáculo fechado às dimensões da tela e do sambódromo. Do ponto de vista de uma sociologia comparada, o autor faz estudo paralelo do carnaval americano com o brasileiro e trata de questões ligadas à igualdade e hierarquia. Segundo ele, no caso americano, mais especificamente em

Nova Orleans, existe uma democracia no cotidiano e uma hierarquização no período carnavalesco comandado pelas *Krewes* (classe alta), cujas organizações são controladas por brancos ricos, membros dos clubes mais fechados da cidade. Paradoxalmente, o carnaval desta cidade restabelece a hierarquia com a etiqueta da realeza, invertendo assim o igualitarismo jurídico do cotidiano, particularidade sublinhada também por Fred Góes no artigo "Folia, fantasia de luxo: as *Krewes* surgem para reproduzir, em terras americanas, a atmosfera festiva européia" (VILLAÇA; CASTILHO, 2006, p. 158). No caso brasileiro, para DaMatta, havia uma maior democracia durante o carnaval, embora no dia-a-dia continuasse a prevalecer a ordem hierárquica.

Nos dias atuais, a visão apresentada por DaMatta já pode ser questionada, pois as hierarquias foram sucessivamente introduzidas na grande festa e o desfile das Escolas de Samba não se desvinculam do eixo da hierarquização, sendo, portanto, discutível a imagem por ele apresentada de um momento de competição domesticada entre pobres e ricos que fariam uma trégua no período das festas.

Poderíamos associar algumas observações sobre o desenvolvimento do carnaval, no espaço do Rio de Janeiro, com a evolução das dinâmicas de disciplina e controle. É importante perceber que o carnaval carioca teria evoluído dos cordões às Escolas de Samba através de numerosas negociações envolvidas na folia. Segundo Felipe Ferreira (2004), a imprensa brasileira teve um papel fundamental na implantação e transformação do carnaval. O entrudo era condenado em nome do progresso, idéia fundamental na segunda metade do século XIX, quando a preocupação era, sobretudo, imitar as nações mais cultas. Esta mesma imprensa influenciou a ordenação dos grupos através da organização de concursos ainda no século XIX. As empresas jornalísticas também promoveram em suas sedes a exposição dos estandartes das sociedades, criando verdadeiras prévias dos desfiles carnavalescos. Quanto maior a visibilidade do espetáculo, mais ordenado ele se torna. Primeiramente, a selvageria dos entrudos foi empurrada para as margens, dando lugar central aos desfiles de carros alegóricos etc. Depois, de forma mais sutil, o controle do espetáculo cresceu no espaço das avenidas, do sambódromo, sob o foco de diferentes veículos de comunicação e julgamento dos peritos em desfile. É sintomático sinal desta evolução o episódio recente em que a Velha Guarda da Portela foi barrada da grande festa. Joaquim Ferreira dos Santos, no artigo "Pandeiros: o duelo entre a neobunda e a tradição no carnaval", denuncia: "Esse é o país em que se bate o portão na

cara da Velha Guarda da Portela porque, se ela desfilar, vai prejudicar a festa" (*O Globo*, 2005, p. 8). Os traços carnavalescos da inversão e do espírito comunitário perdem a força anterior. A crítica social ou o lúdico aparecem substituídos freqüentemente pela reverência à cultura oficial, com loas ao progresso científico, tecnológico e à grande História. Lá se vão, aos poucos, a brincadeira, a bulha e a espontaneidade descabeladas do carnaval popular...

3. *Kitsch*, travestimento e carnaval como estratégia literária e cultural

A disseminação da estética carnavalesca na sociedade do espetáculo contemporâneo se expressa numa espécie de travestismo generalizado, de uma estética *kitsch* que funciona como afirmação positiva de diferença social e de identidade, já presente no Tropicalismo, ou que, por outro lado, apenas dissemina um grotesco entretenimento popular que Lídia Santos (2004) chamaria de *kitsch* negativo presente em tantas manifestações da nossa TV aberta, por exemplo.

Segundo a autora, no cinema e na literatura, bem como nas artes plásticas, encontramos numerosos exemplos do que pode ser chamado *kitsch* positivo, afirmativo de nossa brasilidade em algumas de suas expressões sociais, apelando de forma paródica, para hipérboles e caricaturas que revelam a riqueza do imaginário popular: *Lindonéia*, de Rubens Herschmann, *A hora da estrela*, de Clarice Lispector e uma larga lista de filmes. Segundo a autora, a estética *kitsch* no contemporâneo recorre à retórica desclassificada da oralidade, do rádio, da música popular e de outros discursos marcados por uma certa pobreza cultural.

A obra de Dalton Trevisan (1964), de alguma forma, ainda nos anos 1960, antecipa alguns traços desta estética, embora ainda não faça apelo à cultura de massa. O riso da máscara, o faz-de-conta, a carnavalização seriam características da pequena burguesia retratada em busca de auto-reconhecimento. O proletário traveste-se no carnaval, enverga trajes de rei; a pequena burguesia é o travestido perene, alienado no tempo e no espaço, fazendo uso de palavras e comportamentos que absolutamente não lhe pertencem. Daí ser perfeita toda a série metafórica relacionada a circo, utilizada por Dalton Trevisan: elefantes, palhaços, bailarinos, reis, cavalinhos (VILLAÇA, 1984).

Circense, grotesco, fantástico é o mundo curitibano. Curitiba poderia ser narrada no ritmo do conto "O grande circo de cavalinhos", do livro *A faca no coração*:

> Surge o palhaço, carão pintado, nariz de lâmpada vermelha, calça larga, e botina de ponta virada.
>
> Nesse instante, há uma discussão na porta, dois rivais no amor da mulher do escrivão. Ambos sacam do revólver e antes que o sargento possa intervem; uma bala atinge a testa do palhaço que cai mortinho no meio do picadeiro.
> Mais que depressa os peludos maltrapilhos porém de botões prateados, rolam a pobre vítima pela serragem. O famoso empresário anuncia o seguinte número (TREVISAN, 1975, p. 6-9).

O espetáculo não pode parar, desenvolve-se sozinho sem que ninguém seja sujeito do processo, e a metáfora circense traduz simultaneamente o ideal nobre que existe em cada um e a sua decadência, a sua substituição por uma imagem degradada. As narrativas são quase todas de ritmo espetaculoso, sucedendo-se as cenas trágicas e cômicas entre um *bum* e outro do apresentador Trevisan. A sátira, o apelo à paródia estão ligados simultaneamente a uma postura trágico-crítica e a um riso debochado, subversivo, obsceno, paralelo à seriedade da cultura oficial, circunspecta e pudica.

A postura crítica e a cúmplice são complementares, sendo que a segunda acentua-se no correr de sua obra. Contra a exacerbação do princípio da realidade, contra a mais-repressão do sistema vigente, levanta-se um exército de seres fantásticos, misteriosos, grotescos: virgens, não virgens, mas loucas; viúvas, não tristes, mas luxuriosas; velhas, não passivas, mas revoltadas; velhos debochados.

Se, por um lado, o grotesco em Dalton, como já falamos, tem um aspecto negativo, guarda, por outro, o germe de alguma coisa coletiva, de um princípio de prazer, que se mantém vivo no homem e que, por vezes fugindo da culpa, negando-a, afirma-se em altas vozes num movimento de liberação. Este movimento, incipiente em *Cemitério de elefantes*, desenvolve-se progressivamente nos livros posteriores.

Apresentamos o conto “A casa de Lili”, do livro *Cemitério de elefantes* (TREVISAN, 1964), a fim de sublinhar algumas estratégias desta estética carnavalizante. Através de significantes deslocados, os valores da burguesia são mimetizados e desconstruídos simultaneamente. É comum, por exemplo, que homens destituídos de qualquer poder físico, mental ou de classe (fracos, ébrios, desempregados) busquem agir dentro da retórica do imaginário autoritário burguês, que, em virtude desse deslocamento, acaba por se esvaziar.

A personagem principal, Lili, tem nome de boneca de louça ou de cera. Entre a casa e Lili se estabelece uma estreita relação onde não se sabe se é a casa que contém a morte ou Lili que nunca teve vida. A dicotomia Eros/

Thanatos, elemento básico dos textos de Trevisan, coloca-se claramente e de modo tragicômico.

Morto o marido de D. Carlota, mãe de Lili e personagem de noventa quilos, ela parte com a filha em viagem, cumprindo promessa de casamento para a filha. O noivo é a mercadoria a ser conquistada e a compra é do tipo mágico/religioso.

> Paga a promessa em longes serras deixaram na gruta da santa o retrato de Lili com o pedido de um noivo no verso da fotografia, rabiscado o endereço. (TREVISAN, 1964, p. 20).

A seqüência sugere milagres e crenças bregas, provenientes do espírito ingênuo das histórias de carochinha: o príncipe "distinto moreno de bigodinho" aparece:

> Qual a surpresa de D. Carlota, um ano mais tarde, bateu à porta o distinto moreno de bigodinho que se oferecia para casar com a moça da gruta. (TREVISAN, 1964, p. 20).

A paródia será constante na obra de Dalton Trevisan: paródia do texto bíblico, paródia de clássicos e românticos, paródia dos contos de fada.

Mestre na arte de sugerir um quadro, o narrador faz surgir em rápidos traços a pequena casa, o sobradinho junto à rua, onde o casal passa a viver. Puro artifício brega indicia o desenlace infeliz para Lili.

> Prateado lustre de canutilhos pendia de fio envolto um papel crepom, loucas flores de parafina cresciam no entanto das carteiras de cigarro. Na mesinha fruta de cera e bibelô de gesso. Ao pé uma boneca de cachos. Quadrinho recortado de revista – e a melhor moldura rendilhada na própria parede, a um canto a preciosa escarradeira de porcelana. (TREVISAN, 1964, p.21).

Miséria fantasiada na casa de Lili. Os semas surgidos são de artificialidade: boneca fantasiada de gente, lustre apenas prateado, fio envolto em papel crepom, flores de parafina, frutos de cera, bibelô de gesso e outros objetos de cenário *kitsch*.

A chegada do circo à cidade marca a possibilidade de mudança, instala-se um clímax com o rufar do tambor e com a incapacidade de D. Carlota de engolir a pipoca. Paralisada a supermãe, o noivo parte enfeitiçado pela bailarina perneta.

Como se pode observar, Dalton Trevisan explora a retórica da carochinha para criar um clima entre grotesco e maravilhoso que caracteriza muitas das narrativas contemporâneas marcadas pelo grotesco, como o define *Kayser*, caracterizado pela indistinção entre realidade e fantasia, pelo distanciamento

narrativo que o impede de transformar-se em alegoria moralizante. No máximo, temos um *kitsch* carnavalizante, uma estética maneirista, próxima da postura *camp* a que faz referência Susan Sontag (1987).

Bibliografia

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec/ Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

LE GOFF, Jacques e TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Tradução de Marcos Flamínio Peres e revisão técnica de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

PIERUCCI, Antônio Flávio. *Folha de S. Paulo*. Caderno Mais, 26 de fevereiro de 2006.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Organização de Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *O Globo*. Segundo Caderno, 14 de fevereiro de 2005.

SANTOS, Lidia. *Kitsch tropical: los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2004. (Col. Nexos y Diferencias, n. 2).

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

THÉVOZ, Michel. *Le corps peint: les ilusions de la réalité*. Genève: Skira, 1984.

TREVISAN, Dalton. *Cemitério de elefantes*: contos. Rio de Janeiro: Record, 1964.

____________ *A faca no coração*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, Record, 2ª ed. rev., 1979.

VILLAÇA, Nízia. *Cemitério de mitos: uma leitura de Dalton Trevisan*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VILLAÇA, Nízia; CASTILHO, Kathia (orgs.). *O novo luxo*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2006.

Resumo: A inscrição do corpo carnavalesco na ordem social, segundo cânones e regras que o constituíram no espaço e no tempo.

Palavras-chave: corpo, carnaval, ordem social, tempo, espaço.

Abstract: The insertion of the *carnavalesque* body in the social order, according to the canons and rules which established it in space and time.

Key-words: body, carnival, social order, time, space.

1932, O ANO QUE DEU SAMBA, CARNAVAL E FUTEBOL

Marcelino Rodrigues da Silva

Samba, carnaval e futebol foram elementos fundamentais para a constituição de uma certa imagem do Brasil que, ao longo do século XX, teve plena vigência em nosso imaginário coletivo. Mais do que isso, os três estão historicamente ligados a um mesmo processo de construção e legitimação de significações e valores, através do qual alguns elementos da vida carioca se tornaram signos amplamente reconhecidos da identidade cultural brasileira. Acompanhando a atuação do jornalista Mário Filho no ano de 1932, podemos surpreender esse processo em um de seus momentos mais interessantes. Um momento em que essas significações e valores ainda não estavam bem estabelecidos e eram objeto de um acirrado debate público, por meio do qual a nação buscava definir seus contornos simbólicos.

Em sua biografia de Nelson Rodrigues, Ruy Castro conta que foi naquele ano que, por iniciativa de Mário Filho, foi realizado pela primeira vez o concurso oficial das escolas de samba do Rio de Janeiro. O jornalista, que dirigia a seção de esportes d'*O Globo* e era proprietário de um jornal especializado intitulado *Mundo Esportivo*, estava preocupado com a escassez de notícias esportivas entre as temporadas de 1931 e 1932. Dono de um notável espírito empreendedor, ele aceitou a sugestão de um de seus repórteres, um "malandro de carteirinha" chamado Carlos Pimentel, e resolveu promover o desfile de grupos carnavalescos populares que acontecia, na rua Larga e na praça Onze, no domingo de carnaval. Esses grupos eram nada menos do que os embriões de algumas das escolas de samba mais tradicionais do Rio de Janeiro (como Mangueira, Estácio e Portela), e o desfile já se realizava, de maneira informal, desde 1930. O que Mário Filho e a equipe de *Mundo Esportivo* fizeram foi oficializar o concurso, formando um júri, estabelecendo quesitos de avaliação e cultivando intensamente, por meio da imprensa, o interesse da sociedade carioca por aquele espetáculo ao mesmo tempo bárbaro e fascinante. No carnaval de 1933, com o encerramento das atividades de *Mundo Esportivo*, o patrocínio e a organização do concurso foram para *O Globo*, onde o jornalista e sua equipe continuavam trabalhando.

Mais do que um simples golpe publicitário, o interesse de Mário Filho pelo desfile dos grupos carnavalescos populares do Rio de Janeiro era, na

verdade, completamente coerente com o trabalho que ele vinha desenvolvendo nas páginas da imprensa esportiva carioca. Sua carreira jornalística tinha começado em 1925, quando ele ainda estava com 17 anos, no vibrante matutino *A Manhã*, que havia sido fundado por seu pai, Mário Rodrigues, personagem controvertido da cena política e jornalística brasileira na década de 1920. Em 1928, Mário Rodrigues perdeu o controle acionário de *A Manhã* e fundou *Crítica*, um jornal ainda mais polêmico e audacioso. Trabalhando com o criativo diagramador e ilustrador Andrés Guevara, Mário Filho dirigiu as páginas esportivas de *Crítica*, onde começou a desenvolver um estilo de cobertura jornalística do esporte completamente diferente do que era praticado nos demais jornais cariocas e brasileiros daquela época. A empreitada, no entanto, não durou muito tempo, pois logo a breve existência de *Crítica* seria interrompida. Após a morte de seu pai, em março de 1930, Mário Filho assumiu a direção do jornal e logo colheu os frutos de sua militância política a favor do presidente Washington Luís. Durante as turbulências provocadas pela Revolução, em outubro de 1930, a redação de *Crítica* foi invadida e depredada, e o periódico nunca mais voltou a circular.

Depois de ter sido recusado por diversos jornais e permanecido algum tempo no ostracismo, Mário Filho foi convidado a dirigir a seção esportiva d'*O Globo*, em meados de 1931, por "seu colega de sinuca" Roberto Marinho, que acabara de assumir o controle do jornal fundado em 1925 por seu finado pai, Irineu Marinho. Trabalhando com alguns de seus antigos colaboradores em *Crítica* (entre eles seu irmão Nelson Rodrigues e o ilustrador Antônio Nássara, sambista e aluno de Guevara), Mário Filho forjou, em *O Globo*, um modelo radicalmente novo de tratamento jornalístico dos esportes. A seção começou a ser composta por uma diagramação fragmentada, com a utilização mais freqüente de charges, caricaturas e fotomontagens. No alto da página, o tradicional título da *seção sportiva* foi substituído pela manchete, sempre em tom polêmico ou bombástico. A linguagem ficou mais leve e coloquial e novos métodos de obtenção da notícia, como a entrevista e o flagrante, passaram a ser sistematicamente empregados. Com essas armas, a seção de esportes d'*O Globo* começou a explorar os bastidores esportivos, interessando-se por assuntos que antes eram considerados secundários ou mesmo inadequados às páginas dos jornais. Em lugar dos elogios à lealdade e elegância dos *sportsmen* e das violentas críticas aos indefectíveis "sururus", ganharam o primeiro plano temas como as emoções de torcedores e jogadores, a vida pessoal dos *cracks* e os episódios cômicos e pitorescos que aconteciam nos treinos e vestiários. Sem esconder suas preferências, a equipe

de Mário Filho promovia a simpatia do público pelos atletas de origem mais humilde, muitos deles negros e mulatos. Era até o caso de Domingos da Guia e Leônidas da Silva, ainda em início de carreira mas já tratados pelo jornal como grandes celebridades.

Embora tivesse como objeto o esporte, o trabalho jornalístico de Mario Filho mostrava claramente seu interesse por outros elementos daquele mundo subterrâneo de onde vinham os heróis esportivos que ele promovia. Nas incursões que fazia pela vida pessoal dos atletas suburbanos, a malandragem, a macumba, o samba e a capoeira volta e meia se faziam presentes, como uma espécie de pano de fundo que compunha o cenário para aquela nova forma de interpretar o esporte. Em outubro de 1931, por exemplo, as páginas esportivas d'*O Globo* deram grande destaque a um desafio entre lutadores de jiu-jitsu e capoeira, torcendo desbragadamente pelos capoeiristas e registrando, em tom de entusiasmo nacionalista, os detalhes mais exóticos do espetáculo protagonizado por seus seguidores:

> Em matéria de música, danças regionais, fala-se muito aqui. Mas quantas músicas e quantas danças brasileiras, bem brasileiras, se conservam quase totalmente ignoradas por grande parte de nosso público. É o caso da batucada que na noite do dia 22 será transportada para o palco pela primeira vez. (...) Ninguém resiste à beleza estranha do espetáculo, sobretudo porque há nele, nas suas cores, nos seus sons, uma nota brasileira impressionante. (...) Nada podia ser mais nacional, mais nosso, que deitasse, como a "batucada", raízes tão profundas na terra em que pisamos e no nosso espírito.
>
> Resta-nos, ainda, como nota também brasileiríssima, a capoeira. (...) Nasceu na rua e é muito menos técnica do que o *jiu-jitsu*. Os seus golpes repontaram inesperadamente, num belo dia, numa briga de rua. A capoeira se defende segundo as necessidades do momento, as exigências do conflito e o valor do adversário. Tem recursos para tudo, contra-golpes mortais, negaças que desorientam, *trucs* que desarmam. (...) Contra o científico, técnico *jiu-jitsu*, a malícia diabólica do malandro! (*O Globo*, 20 out. 1931, primeira edição).

Durante o ano de 1932, a vida social brasileira e carioca foi bastante conturbada. A Revolução de 1930 havia acontecido há bem pouco tempo e o ambiente político era tenso, com Getúlio Vargas à frente do governo provisório, legislativos interditados, estados sob intervenção e a deflagração, em julho, da Revolução Constitucionalista em São Paulo. No contexto cultural, o clima também era de incerteza e mudança. Desde a Semana de Arte Moderna, buscava-se intensamente a definição de uma identidade nacional, fundamentada nas particularidades regionais do país e nos elementos da cultura popular. Os processos de industrialização e êxodo rural haviam gerado um

forte crescimento populacional nas grandes cidades, levando ao surgimento das massas urbanas e de novas formas de cultura popular, baseadas nas experiências e demandas simbólicas desse novo e heterogêneo grupo social. No Rio de Janeiro, o samba, oficialmente inventado em 1917 nas casas das "tias" negras do bairro da Saúde, aos poucos saía da marginalidade, encontrava lugar no rádio e na florescente indústria fonográfica e caía no gosto das elites. Na vida intelectual, vinha sendo concebida uma série de novas interpretações da história e da sociedade brasileiras, entre as quais se destaca o livro *Casa grande e senzala*, obra maior de Gilberto Freyre que seria publicada em 1933 e se tornaria um divisor de águas no processo de valorização da herança africana na formação cultural da sociedade brasileira.

No campo esportivo, o ano de 1932 foi marcado pela irrupção de uma grave crise, que já vinha sendo gestada desde a década de 1910. Tendo chegado ao Brasil, no fim do século XIX, como símbolo de modernidade e civilização, o futebol havia atraído a atenção das massas e se difundido largamente entre os mais pobres. A popularização fez com que surgissem, em número cada vez maior, torcedores, jogadores e clubes de origem humilde, cuja presença e comportamento provocavam uma série de perturbações no refinado ambiente esportivo carioca. As perturbações se tornaram mais graves em função do bom desempenho desses novos atletas, que passaram a ser cobiçados pelos grandes clubes, onde provocavam conflitos por não se enquadrarem nos padrões étnicos, sociais e culturais cultivados pela elite esportiva. Essas tensões desencadearam uma violenta disputa entre adeptos do amadorismo, que queriam preservar as fronteiras que dividiam em classes o mundo do futebol, e adeptos do profissionalismo, uma medida que convergia com os interesses dos jogadores mais pobres e de alguma forma amenizava suas relações com os grandes clubes. Durante os anos de 1931 e 1932, a seção esportiva d'*O Globo*, comandada por Mário Filho, promoveu uma intensa campanha pelo profissionalismo, e em janeiro de 1933 aconteceu a famosa reunião em que foi criada a Liga Carioca de *Football* e oficializado o regime profissional e a remuneração dos jogadores no Rio de Janeiro.

Outro fato que marcou a vida esportiva brasileira em 1932 foi a participação da seleção nacional na edição daquele ano da Copa Rio Branco, um troféu disputado entre o Brasil e o Uruguai, time que havia conquistado em 1930 o título de campeão mundial. O Brasil foi representado por um selecionado carioca, formado meio de improviso por uma maioria de jogadores jovens e pouco conhecidos, vários deles negros, mulatos e provenientes de clubes que não pertenciam à fina flor do futebol do Rio de Janeiro. Inicial-

mente desacreditado, o escrete venceu não apenas a seleção uruguaia, como também os poderosos times do Nacional e do Peñarol, duas grandes potências do futebol mundial naquela época. Graças a essa heróica campanha, os brasileiros foram recebidos no Rio de Janeiro com uma grande festa popular, durante a qual aqueles jogadores humildes foram carregados em cortejo pelas ruas da cidade e tratados como verdadeiros ídolos da multidão, de um modo que lembra as inversões de hierarquia social típicas do carnaval. À exceção do que ocorreu bem mais timidamente com Friedenreich, por ocasião da vitória do Brasil no Sul-Americano de 1919, aquela foi provavelmente uma das primeiras vezes em que isso aconteceu.

Mais tarde, em 1943, essa história seria contada por Mário Filho, em um livro cujo título é exatamente *Copa Rio Branco – 32*. Junto com outras três obras de grande porte, também publicadas na década de 1940 (*Histórias do Flamengo*, *O negro no futebol brasileiro* e *O romance do* foot-ball), esse livro faz parte de um amplo mosaico memorialístico através do qual o jornalista recria e interpreta o processo de assimilação do futebol pela sociedade brasileira, ao longo da primeira metade do século XX. Utilizando uma técnica narrativa complexa, em que os acontecimentos são acompanhados por diferentes pontos de vista, *Copa Rio Branco – 32* é um relato extremamente envolvente, no qual esse episódio é visto como ponto de inflexão na história do futebol brasileiro. A vitória daqueles atletas e o modo como ela foi vivida no país marcaram a ascensão do negro ao primeiro plano do esporte nacional e o início da transformação desses jogadores e do estilo de jogo que eles vinham criando em símbolos da identidade cultural brasileira. Assim, o livro não apenas acompanha a emergência daqueles *cracks* negros e humildes, mas faz do futebol um lugar de encontro de raças, culturas e classes sociais. Esse viés interpretativo fica claro, por exemplo, nos momentos em que os brasileiros cantam a marchinha "O teu cabelo não nega", de Lamartine Babo, sucesso no carnaval daquele ano que acabou se tornando uma espécie de hino do time durante a excursão. O mesmo acontece no episódio em que toda a delegação brasileira, incluindo os cartolas e até mesmo o embaixador do Brasil no Uruguai, se rendeu aos rituais de macumba promovidos pelo jogador Oscarino. Essa idéia, do futebol como lugar de construção dos laços sociais e símbolo de nossa identidade cultural, é reiterada por José Lins do Rego, no prefácio que ele escreveu para o livro:

> Os rapazes que venceram em Montevidéu eram um retrato de uma democracia social, onde Paulinho, filho de família importante, se uniu ao negro Leônidas, ao mulato Oscarino, ao branco Martins. Tudo feito à boa moda brasileira, na mais simpática

> improvisação. Lendo este livro sobre *foot-ball*, eu acredito no Brasil, nas qualidades eugênicas dos nossos mestiços, na energia e na inteligência dos homens que a terra brasileira forjou, com sangues diversos, dando-lhes uma originalidade que será um dia o espanto do mundo. (REGO, 1943, p.7)

A concentração de todas essas tensões no ano de 1932 e o protagonismo de Mário Filho em iniciativas que ajudaram a definir o modo como elas se resolveram dão o que pensar. Naquele momento, a existência de uma cultura popular urbana extremamente rica no Rio de Janeiro já era um fato consumado e a presença do negro e de sua herança cultural na constituição da identidade nacional também já era uma questão bastante discutida. Mas as forças simbólicas e materiais ainda estavam em luta e o destino daqueles conflitos ainda não estava definido. Na verdade, o mundo subterrâneo dos sambistas, capoeiristas e praticantes da macumba, de onde vinham os novos *cracks* do futebol, ainda era um mundo clandestino, visto com maus olhos por grande parte da sociedade brasileira.

Alguns anos mais tarde, no entanto, esses elementos da composição étnica e cultural brasileira já haviam sido de certo modo aceitos e legitimados, acabando por ser promovidos a símbolos amplamente reconhecidos da nação e de sua singularidade. O samba, que já vinha sendo valorizado pelo interesse de grandes nomes das elites intelectuais brasileiras, como Villa-Lobos, Arnaldo Guinle, Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre, conquistou definitivamente seu lugar no rádio e na indústria fonográfica. No esporte, jogadores como Leônidas da Silva e Domingos da Guia consolidaram sua posição de ídolos nacionais, sobretudo com a participação brasileira na Copa do Mundo de 1938, e prepararam o caminho para a geração que faria do futebol brasileiro o maior do mundo. O desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro cresceu e, mais tarde, com o advento da televisão, se transformou no grandioso espetáculo por meio do qual o Brasil celebra sua identidade e se mostra ao mundo. A capoeira e a macumba, embora sejam representadas quase sempre de modo estereotipado e ainda sofram fortes preconceitos, passaram a ser aceitas como parte da cultura nacional. Enfim, os elementos da cultura afro-brasileira que emergiram na efervescência das grandes metrópoles, particularmente o Rio de Janeiro, durante o processo de modernização, e que antes eram repudiados pelas elites e vistos como barbarismos, foram valorizados e legitimados, tornando-se parte essencial das representações que nossa sociedade faz de si mesma.

No movimento que gerou essas transformações, a função de mediadores culturais desempenhada por Mário Filho e uma série de outros nomes

pertencentes às elites, às classes intermediárias e à intelectualidade foi de extrema importância. A nova situação social criada nas grandes metrópoles pelos processos de crescimento populacional, industrialização e surgimento das massas produziu um grande potencial de conflito e fez surgir a necessidade de uma nova linguagem, capaz de viabilizar a comunicação e a coesão entre os diferentes grupos sociais. A valorização da cultura popular urbana e o surgimento de novos símbolos da identidade nacional foram as respostas dadas pela sociedade a essas novas demandas, possibilitando a construção de uma solução de compromisso que conciliava interesses e pontos de vista de diferentes grupos sociais e dava sustentação ao aparato institucional do Estado nacional. Foi nesse ambiente que se fixou o mito da "democracia racial", com toda a sua ambigüidade e a sua importância para o arcabouço ideológico do populismo nacionalista.

Como já disse anteriormente, a nova imagem da nação que surgiu desse processo teve ampla vigência ao longo do século XX. Nos dias de hoje, entretanto, a relativa harmonização social que ela representou parece um pouco abalada, prestes mesmo a se romper. Nas grandes metrópoles, especialmente no Rio de Janeiro, uma parte significativa da população encontra-se segregada nas favelas e periferias, marginalizada da vida política e econômica e submetida a condições materiais e simbólicas extremamente difíceis. No plano cultural, essas circunstâncias se fazem sentir de diferentes maneiras. Com o contínuo desenvolvimento da comunicação de massas e o êxodo dos melhores atletas para a Europa, o processo de identificação dos torcedores de futebol com clubes e jogadores que faziam parte de sua comunidade foi em larga medida substituído por um grande espetáculo midiático, publicitário e global. Seguindo uma trilha semelhante, o carnaval carioca vem se tornando cada vez menos uma festa popular e cada vez mais um show pensado e produzido para o turismo e a televisão. E o samba, que parece renascer, travestido no pagode e no samba de roda contemporâneos ou recuperado de forma *cult* pelas classes médias e altas, já não é mais o lugar onde, de alguma forma, a realidade subterrânea dos mais humildes toma a cena e se torna visível para a opinião pública. Em seu lugar, aparecem estilos como o *funk*, com uma linguagem e um conjunto de valores que se chocam frontalmente com os padrões do "bom gosto" e da "urbanidade", e o *rap*, cuja postura militante e agressiva o fez angariar, entre muitos, a fama de "música de bandido".

Parece ser necessária, então, uma nova mediação, uma nova solução de compromisso entre as classes e grupos sociais, que contemple minimamente as necessidades e aspirações desses contingentes populacionais hoje marginalizados. Na contraface cultural desse novo pacto, samba, carnaval e fute-

bol terão, necessariamente, que estar de alguma forma presentes, mesmo que transfigurados. Pois o sentido dessa nova articulação discursiva deverá ser justamente o de reconstruir os laços de pertencimento, levando em conta a memória e a experiência daqueles que acabaram ficando à margem da nação e possibilitando a negociação e a comunicação entre os diferentes sujeitos sociais. O samba, o carnaval e o futebol foram uma parte legítima e significativa dessa experiência, pois representaram, de uma forma relativamente plural e democrática, os conflitos e as questões que atravessaram a comunidade nacional durante o século XX.

Bibliografia

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

REGO, José Lins do. A biografia de uma vitória. In: RODRIGUES FILHO, Mário Leite. *Copa Rio Branco – 32*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1943.

RODRIGUES FILHO, Mário Leite. *Copa Rio Branco – 32*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1943.

SILVA, Marcelino Rodrigues da. *Mil e uma noites de futebol: o Brasil moderno de Mário Filho*. 2003. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários.), Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./ Ed. UFRJ, 1995.

Resumo: O trinômio samba, futebol e carnaval sedimentados como símbolos reconhecidos da identidade cultural brasileira. Em 1932, o concurso das escolas de samba é oficializado. É ainda o momento em que essas significações são objeto de conflito e negociação.

Palavras-chave: samba, futebol, carnaval, identidade, 1932.

Abstract: The triad samba, football and Carnival marked as recognizable symbols of the Brazilian cultural identity. In 1932, the schools of samba contest is made official. It is still a moment in which its significance is object of conflict and negotiation.

Key-words: samba, football, Carnival, identity, 1932.

MÁSCARAS DA CULTURA

DE CARLO GOLDONI A LUIGI MALERBA: AS MÁSCARAS NA CULTURA ITALIANA

Sonia Cristina Reis

A presença das máscaras no contexto literário italiano tem suas raízes na Antigüidade Clássica como testemunho de sua matriz popular, originando-se nos ritos mágicos e religiosos que serviram de base para essa cultura multiforme. O uso variado dessas máscaras indicia de forma concreta o procedimento de carnavalização que caracteriza importantes textos dessa literatura.

O uso das máscaras ganhará notoriedade através da encenação teatral. Vale lembrar que, na Antigüidade, era norma utilizar a máscara dotada de um engenho bocal, capaz de amplificar a voz. Nesses espetáculos eram adotadas máscaras distintas para a tragédia, a comédia e a sátira, cada qual provida de significado próprio, tornando, assim, familiares e reconhecíveis as personagens das peças.

O elemento popular presente nas máscaras teatrais sobreviverá durante o período medieval, nas famosas *feste dei folli*, ou seja, festa dos doidos, uma espécie de cortejo público que exigia de seus participantes esconderem os rostos atrás de máscaras chamadas *Pulcinella*. Tal artifício permitia aos cidadãos comuns disfarçarem-se sob novas e desconhecidas identidades.

No caso específico da obra do escritor italiano Luigi Malerba (Parma-1927), preponderá a origem popular da máscara, ou seja, seu uso como objeto de disfarce da própria identidade, que torna impossível, como no teatro, a identificação *a priori* do indivíduo escondido sob aquele artefato de papel.

O processo de estruturação do texto malerbiano permite identificar que a presença das máscaras em suas obras se realiza de forma singular, ao recusar as conhecidas estratégias anteriormente utilizadas por Carlo Goldoni e seus seguidores. Malerba tem consciência do desgaste ocorrido no decorrer dos séculos, daí sua opção por épocas anteriores ao resgate promovido por Goldoni, que mais uma vez reitera os traços populares das máscaras usadas nas representações teatrais.

O procedimento instaurado por Malerba, principalmente em seu texto *Le maschere* (1995), restitui ao artifício do mascaramento sua ambigüidade originária, ao desautomatizar a identificação imediata do indivíduo que atrás dela se esconde, revigorando, dessa forma, a cena literária italiana. Essa tática

discursiva permite ao escritor inovar as estratégias tradicionais para a realização dos bailes de máscaras, ao estabelecer um novo sistema de identificação dos traços identitários dos portadores desses artifícios, trabalhando exatamente com o significado oposto da máscara utilizada, como no caso do Cardeal Della Torre, escondido sob a fantasia do diabo.

O jogo de inversões de significados que estrutura o romance *Le maschere* está evidenciado desde a escolha do tema, quando nos deparamos com um baile de máscara que tem como cenário a casa do cardeal Della Torre, representante do clero que, na conquista do poder, termina por carnavalizar a estrutura da Igreja Católica.

A grotesca história de Della Torre e seus comparsas é ambientada no século XVI romano. O seu título já aponta para o disfarce e a dissimulação que irão determinar o processo evolutivo da escritura. Vale lembrar que esse período histórico corresponde à época do Classicismo, quando temos o predomínio da harmonia, da perfeição formal e de uma equilibrada concepção da vida, alcançada graças ao controle que o homem renascentista acreditava exercer sobre si mesmo e sobre o seu destino.

Malerba, com a sua debochada história sobre a decadência do prelatício romano, retrata, através de personagens dissolutos que encarnam padres devassos, assassinos assalariados, exóticos exorcistas, refinadas prostitutas, falsos poetas, eruditos teólogos e outros exemplos de aviltantes tiranos, o desmoronamento do falso equilíbrio que servia de base a essa sociedade.

Antes de nos aprofundarmos nos intrincados meandros do romance em análise, consideramos oportuno incluir algumas informações sobre nosso autor, traduzido em várias línguas, mas ainda pouco conhecido no Brasil.

Luigi Malerba estreou como romancista após um longo período de experiência como editor da revista literária *Sequenze* (1947). Tendo-se transferido depois para Roma, onde deu prosseguimento à sua veia narrativa, trabalhou como roteirista de cinema, redator de mensagens publicitárias e autor de textos para a literatura infantil.

O deslocamento de Malerba para Roma não representa um corte com suas raízes natais, logo recuperadas de forma singular no livro *La scoperta dell'alfabeto*, escrito quando o autor tinha 33 anos e já participava do *Gruppo 63*. Tratava-se de um momento decisivo em sua vida, já que, a partir daí, acentuou-se sua tendência ao experimentalismo literário, perceptível em todas as suas obras e confirmado pela declaração abaixo:

> Per semplificare posso aggiunggere che lo sperimentalismo linguistico ha ceduto il passo a quello sulle strutture. Le digressioni del 'Pianetta azzurro', i diaologhi bizantini

del 'Fuoco greco', le dissolvenze cinquecentesche ne 'Le maschere', ma soprattutto gli scarti improvvisi e imprevedibili nelle storie e nei personaggi, hanno segnato tutti i miei racconti. (MALERBA, 1998, p.31)

A partir desse exemplo constatamos que suas narrativas indicam uma predileção pelos fatos históricos, como tão bem ilustra o romance *Le maschere*, ao substituir a perfeição formal, típica do classicismo, pelas condutas transgressoras das personagens que constituem o universo fictício da reinterpretação dos fatos inerentes à história da Igreja Católica do século XVI. A opção do autor pela reinterpretação do fato histórico é passível de ser verificada desde *La scoperta dell'alfabeto* até *Itaca per sempre.*

A atuação multiforme de Malerba atinge seu ponto culminante na década de 70, quando ele colabora por dez anos, com ensaios literários, para o jornal *Corriere della Sera*, transferindo-se, em seguida, para o jornal *La Repubblica*.

Ainda nessa década, Malerba funda uma importante Cooperativa de Escritores, com Valter Padulla, Guido Guglielmi e A. Giuliani, dedicada à publicação de novos valores, editando, como primeiro livro, a íntegra do texto *Relazione Parlamentare Antimafia*, com três mil páginas, mais tarde utilizado na investigação sobre a Máfia na Itália.

Em seu exercício polifônico, Malerba, escreveu também para o teatro. A maioria de seus textos foi publicada pelas revistas *Gruppo'63*, *Il Caffè*, *Marcatré*, *Sipario*, *Drammaturgia nuova* e *Avventure.* O ineditismo que marca sua produção infantil se repetirá na sua dramaturgia, vertente de sua obra ainda à espera de efetiva avaliação de críticos interessados.

No texto malerbiano escolhido para tratar da questão das máscaras na cultura italiana, verificamos que as transgressões surgem dos comportamentos extravagantes dos seus personagens; estes são improdutivos, o que determina um novo jogo na cena narrativa, a partir do momento da ruptura com a norma estabelecida. É o que se verifica na casa do Cardeal Della Torre, local onde é realizado o baile de máscaras, quando a cena tradicional é carnavalizada por meio do comportamento grotesco e antiético de seus participantes, que se apropriam de procedimentos comuns aos festejos populares do carnaval, conforme podemos constatar na definição bakhtiniana do termo "carnavalização" (BAKHTIN, 1987, p. 357).

Naturalmente, a efervescência popular na carnavalização do poder não é mais novidade em um texto contemporâneo, tendo em vista a já conhecida *Obra de François Rabelais e a cultura popular: riso, carnaval e festa na tradição*

medieval e renascentista, estudada por Bakhtin. O texto malerbiano confirma sua adesão à prática da carnavalização ao realizar a dessacralização do clero romano no renascimento em um novo jogo contextual.

Ao contrário dos procedimentos adotados no período renascentista, quando as festas de carnaval ocorriam em espaços públicos, o texto malerbiano interioriza essa manifestação popular, promovendo a carnavalização no ambiente fechado do prelatício romano e adotando como disfarce a máscara.

O ponto de partida para o processo de carnavalização do texto malerbiano é a transformação do discurso sobre a morte do papa Leão X em um discurso paródico. A eleição do novo papa e a sua chegada a Roma proporciona um período de exceção, já que o novo líder da Igreja Católica é reconhecido por características diametralmente opostas às do seu antecessor. Leão X era identificado como um libertino e o prelatício romano, habituado a essas facilidades, temia a chegada do novo papa. Instaurava-se, assim, todo um período de truculentas lutas, a fim de assegurar um mínimo de poder na canônica ordem eclesiástica. O escritor, ao deixar de lado a morte do papa, foca sua atenção na luta pelo poder entre os bispos e cardeais, agregando ao fato histórico, a morte do papa, um outro discurso constituído por inversões, ironias e ambivalências. O texto assume então as características das formas sincréticas do espetáculo carnavalesco.

A personagem que melhor ilustra essa estratégia discursiva é a sedutora prostituta Palmira, cuja descrição de caráter nos é oferecida pelas máscaras utilizadas. O mesmo procedimento serve para caracterizar o Cardeal Rolando Cosimo Della Torre, durante a realização de um dos bailes, desta feita na casa do Cardeal Riario, quando Della Torre veste-se de diabo e Palmira de Maria Madalena.

O mascaramento de Della Torre e Palmira vai possibilitar a recuperação de mais um dos traços que constituem o amplo significado do substantivo máscara, sobretudo, ao evocar a acepção de origem indo-européia de “feiticeira” e, também, de “disfarce”, ou seja, falsa aparência, conforme mostramos anteriormente.

O fato de o Cardeal Della Torre mascarar-se de diabo contribui para a definição desse personagem na narrativa malerbiana. A palavra diabo vem do grego e compõe-se do prefixo *diá*, que significa “força através da qual”, e de *bo*, partícula oriunda do verbo *ballein* que quer dizer “mandar” e “infundir ânimo”; isoladamente, *bo* refere-se a “algo lançado”. Dessa forma, o diabo é uma força que se lança para fora das relações habituais da ordem do mundo e se situa à margem. A escolha dessa máscara é, portanto, significativa. Ele é tanto

o diabo quanto o satã, isto é, não só aquele que permite vivificar os extremos, mas também aquele que acusa. Esta personagem apresenta o mundo subvertido e marginal ao Diácono Baldassarre, que é um dos seus auxiliares no texto em análise.

A personalidade do Cardeal Della Torre será constituída por essa dupla conotação: ele é ao mesmo tempo Cardeal e Diabo, uma vez que suas atitudes deixam perceber a dubiedade de seu caráter, cujos sinais podem ser observados em sua máscara facial. É a própria Palmira que põe em destaque os dois lados malignos da personalidade do Cardeal Della Torre, que sorriem de forma distinta, acentuando, ao mesmo tempo, o aspecto grotesco de sua figura.

A constatação desse fato, ou seja, da duplicidade facial de Della Torre, lhe permite explicar que todo homem é constituído por um lado bom e outro mau. O convívio dessas partes não é ameno; muitas vezes, um lado prepondera sobre o outro.

Em *Le maschere*, as ações do cardeal denunciam seu lado monstruoso, refletido em inúmeras imagens, obtidas através dos diversos espelhos, que decoram os cômodos de sua casa. O exótico jogo de reflexos proporciona ao devasso clérigo prazeres insuspeitos, acentuados ainda pelas desregradas celebrações ali realizadas.

A carnavalização que caracteriza o texto em análise deriva do uso inovador das máscaras e da ambigüidade produzida pelos espelhos, demarcando, assim, o percurso transgressor que estabelece uma ponte entre Luigi Malerba e Carlo Goldoni.

O uso das máscaras no contexto artístico italiano será revigorado pela dinâmica intervenção do veneziano Carlo Goldoni ao redimensionar as tradicionais figuras da Comédia da Arte, atribuindo novas funções a tipos já conhecidos.

As modificações propostas por Goldoni foram inicialmente rejeitadas pelo público em geral, o que obrigou o dramaturgo a desacelerar sua tentativa de reforma, e a adequar-se ao gosto do público. Este intercursso terminou por fazê-lo criar uma nova síntese entre ficção teatral e realidade.

Goldoni é um autor de muitas obras, compôs comédias em italiano e em veneziano. Ao usar o dialeto ele aceitava uma tradição que tinha sido muito valorizada nos séculos XVI e XVII nas várias regiões italianas, mas estava afirmando, sobretudo, o seu realismo. As suas idéias de reforma do teatro cômico baseavam-se no abandono da improvisação da Comédia da Arte em favor do texto escrito e na maior adesão das tramas à realidade social de sua época. Estas idéias lhe valeram muitos ataques e hostilidades de seus adversários.

É interessante notar que, na reforma realizada por Goldoni, foram mantidos alguns elementos da tradição cômica popular, principalmente aqueles aspectos ligados aos festejos de rua. É o que se verifica, por exemplo, nas figuras do fanfarrão ou do trovador, resgatadas com habilidade mimética e musical nas suas identidades sociais, posteriormente transportadas para as cortes.

A esse propósito, convém lembrar que a aventura do truão e de seus desdobramentos é inseparável da literatura e da história social e religiosa do período medieval. Tratava-se de uma manifestação interna à expressividade de um texto marcado pelo caráter rudimentar da língua de então. Os movimentos dramáticos, o andamento vivo e rápido dos diálogos e a impessoalidade caracterizavam o jogral medieval. O arlequim foi o elemento que emergiu dessa realidade lingüística, decompondo o latim nessa nova construção festiva e carnavalizada.

Foi desse modo espontâneo e desorganizado que o grande espetáculo italiano, representado pela Comédia da Arte, alcançou as outras culturas européias da época. Essa manifestação artística animou por dois séculos as praças e os teatros da corte de toda a Europa. Apesar de não contar com um texto escrito, a Comédia da Arte continuou a influenciar as outras formas de representação cômica, como é o caso dos textos teatrais de Maquiavel e Ariosto, por exemplo.

No século XVIII, a comédia torna-se o centro da invenção teatral, favorecendo não só um contínuo confronto dos clássicos, mas possibilitando sua adaptação à realidade daquela época, indicando a cidade como o lugar cênico privilegiado. Esse procedimento, passível de ser recuperado na produção goldoniana, evidencia a modernidade de seus textos, diferenciando-os de forma radical da produção cômica de fases anteriores.

A temática do teatro goldoniano é constituída, no horizonte de um mundo familiar burguês e urbano, por contrastes e conflitos da vida social, como os amores dos jovens e as diferenças entre pais e filhos e entre patrões e serviçais. No enredo de motivos, expandem-se a vitalidade do desejo erótico e a agressividade mais desenfreada: os jovens agridem os mais velhos; os servos desacatam os patrões. São também comum os jogos de trocas de identidade entre as pessoas, com homens passando-se por mulheres e vice-versa.

A caracterização dos tipos é marcada pelo discurso, que assegura e distingue os níveis culturais e sociais; ela promove o dialeto veneziano a uma função literária e representativa até então inédita e, talvez, impensável sem a retórica do ator, da personificação e da interpretação lingüística.

Esse traço marca o profissionalismo do período, caracterizado pelo uso dos distintos dialetos regionais que compunham as diversas máscaras da Comédia da Arte. Essa inovação vai além das sedes cênicas institucionalizadas e, também, dos limites históricos daquela experiência anterior. É importante notar que esses espetáculos agregavam formas velhas e novas, cultas e populares, que atravessaram séculos até chegar ao teatro da *Neoavanguardia*, inserindo-se, também, no circo, no cinema e nos bailes populares.

A observação da trajetória acima descrita permite verificar que a contribuição goldoniana não se restringiu apenas ao teatro, mas influiu sobre a cultura italiana em seu todo. A leitura da obra malerbiana, *Le maschere*, ambientada no Renascimento, mostra que nessa época já havia uma relação entre público e autor, que podemos entender como procedimento de carnavalização. A mesma situação se repete no texto de Malerba e seu uso inovador das máscaras.

Sabemos que os espetáculos festivos, como os descritos na obra malerbiana e no teatro goldoniano, tinham como característica a comicidade e a desordem de tipo carnavalesco, pois representavam um empreendimento de liberdade pessoal e de desvinculação das convenções sociais. Foram essas também as características de muitos carnavais da história; entre os mais célebres na cultura italiana, está o da *Serenissima Repubblica di Venezia.*

O baile de máscaras, retratado por Malerba e ambientado no Renascimento, será reinterpretado à luz de inovadores mecanismos ditados pela pós-modernidade, apesar de manter as marcas da carnavalização, tipicamente renascentistas, que faziam desse festejo um instrumento de liberação coletiva na comicidade. Nesse caso, trata-se do carnaval renascentista, que se estendia por até três meses.

No texto, malerbiano a supressão da norma contemplará o período que vai da morte de Leão X até a posse do novo papa, Adriano VI. No universo ficcional urdido por Malerba, deparamo-nos com figuras típicas da época renascentista em estreita ligação com os festejos carnavalescos, trazendo à cena toda uma gama de falsos heróis, disfarçados sob máscaras de papelão. As máscaras caricaturavam e davam destaque às personalidades daquela sociedade, além de realçar seus defeitos e vícios.

As descrições pantagruélicas que compõem a cena do texto malerbiano já haviam sido tratadas e devidamente carnavalizadas em outras épocas da cultura italiana, como podemos verificar no próprio Goldoni e, anteriormente, no mestre do realismo-cômico que é Boccaccio. Famosas são as cenas

de grandes banquetes e festejos, que tanto em Goldoni como em Boccaccio terminam de forma grotesca, violenta ou escatológica.

No caso de *Le maschere*, vale lembrar das brincadeiras sensuais e eróticas que ao seu término descambavam para o grotesco, como as duchas de água gelada sobre os eclesiásticos e nobres e os desfiles protagonizados por Palmira, que, desnuda, incitava o *voueyrismo* dos religiosos caquéticos que deviam restringir seus apetites apenas ao olhar. A nova ordenação textual proposta por Malerba evidencia que na cena contemporânea não será apenas a máscara a denunciar o tipo que sob ela se esconde, mas será sim o próprio corpo a ser carnavalizado.

Os bailes que animam o espaço textual construído por Malerba demonstram que a carnavalização deixa de ser privada e invade o espaço público, já que a leitura que nos é oferecida vai para além das máscaras. Aquilo que antes se lia nas máscaras, hoje, na contemporaneidade, pode ser apreendido nas ruas e nas pessoas em geral, quando há preponderância do físico sobre os elementos do intelecto e da alma.

Bibliografia

ALMANSI, Guido. *La ragion comica*. Milano: Feltrinelli, 1986.

CATALDI, Piero; LUPERINI, Romano. *Antologia della Divina Comedia*. Firenze: Le Monnier, 1994.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (tradução de Yara Frateschi Vieira). São Paulo: Hucitec, Brasília: Ed. da UnB, 1987.

________. Arte y responsabilidad. *Estética de la creación verbal* (tradução de Tatiana Bubnova). México: Siglo Veintiuno, 1982.

________. *Problemas da poética de Dostoiévski* (tradução de Paulo Bezerra). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

________. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (tradução de Aurora F. Bernardini e outros). São Paulo: Hucitec e Fundesp, 1988.

BORSELLINO, Nino. *La tradizione del comico*. Milano: Rizzoli, 1991.

ECO, Umberto. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 1962.

__________. *La struttura assente*. Milano: Bompiani, 1968.

FERRONI, Giulio. *Il comico nelle teorie contemporanee*. Roma: Bulzoni, 1974.

MALERBA, Luigi. *Le maschere.* Trento: Mondadori, 1995.

PIRANDELLO, Luigi. *L'umorismo*. Milano: Mondadori, l990.

PLEBE, Armando. *La nascità del comico nella vita e nell'arte degli antichi greci.* Bari: Laterza, l956.

ROSENKRANZ, J. K. F. *Estetica del Brutto*. Trad. Bodei. Bologna: Mulino, 1984.

SAPEGNO, Natalino. *Disegno storico della letteratura italiana*. Firenze: Nuova Italia Editrice, l977.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Trad. Anna Lia de Almeida Prado et al. São Paulo: Duas Cidades, l977.

www.ybytucatu.com.br/mascintro2.htm. A Máscara e o Ator. Página consultada em 03 de maio de 2006, às 22:35.

Resumo: As máscaras como recurso de carnavalização na literatura italiana, tendo como referentes Goldoni, expressão maior do teatro veneziano, no século XVIII, e o escritor contemporâneo Luigi Malerba.

Palavras-chave: Goldini, Luigi Malerba, máscara, carnavalização, literatura italiana.

Abstract: The use of mask as a strategy of carnivalization in the Italian literature, having as reference Goldoni, the great Venetian dramatist in XVIII century and the contemporary writer Luigi Malerba.

Key-words: Goldoni, Luigi Marbela, mask, carnivalization, Italian literature.

A DANÇA WILDIANA DAS PALAVRAS

Stella Maria Ferreira

A perfeita exatidão dos detalhes, para produzir a ilusão perfeita, é-nos necessária.[1]

Num século marcado por contradições, combinando progresso e decadência, o que pôde um corpo destinado à servidão quando se entendeu a si próprio como corpo comunicativo, em processo? Que reconfigurações foram necessárias para que se deixasse ficar na fronteira? Como evitou o sepultamento do múltiplo, seiva da criação? Se o sentir-se puramente si próprio cada vez mais clamava para o sentir-se todos os outros (VILAÇA; GOES, 1998, p. 52), então em que dimensão o discurso possibilitaria uma leitura do mais além, dessa miríade existente no "entre"? Como resistiria este corpo-percurso à apatia de uma sociedade voltada para o lucro e que insistia em revertir-se de autoconfiança?

Ao transitar por pistas para possíveis respostas, somos convidados a um baile de máscaras. Na dança, manifestação artística que pela proposta de maleabilidade re-define o corpo pelo movimento, mergulhamos num jogo de luz e treva, onde nada é o que parece. Aqui, as palavras, num inesgotável murmúrio, buscam o indistinto e o impreciso: trazer de volta o encantamento esquecido. E, agora, insinuavam-se nas fissuras do tecido social. Arte e vida como performances similares e objetivos dramáticos abraçam um percurso dedáleo, assustador e atraente, que prescindirá de Ariadne.

Em cena, na Inglaterra vitoriana, Oscar Wilde, figura poética que, com ousada capacidade de revolucionar-se, pôs-se em combate pela fluidez dos sentidos, que restituiria, a partir da então aviltada sensibilidade individual, a harmonia para as coisas belas e, conseqüentemente, devolveria o fascínio pela criação artística. Para garantir a ambivalência significativa do real, reposicionar a percepção humana em terreno mais flutuante, romper o vínculo com o sabido, o hábito, os sentidos em alerta, era preciso elaborar uma dança de quebra com limites e designações próprias: a visão teria aroma, o perfume teria gosto, o tátil teria som. Com um discurso repleto de ironia, Wilde primou pela elegância no corpo e no *corpus*: "não é a amplitude, mas a intensidade, o verdadeiro fim da arte moderna. Em arte não devemos preocupar-nos com o tipo corrente. Devemos estar atentos ao excepcional."

(WILDE, 2003, p. 1.413). Wilde reivindicou a silhueta – contorno indeciso do corpo – prenhe de possibilidades, de virtualidades, e introduziu-se na cena literária como personagem da vida, atuando num tempo ficcional, carnavalizante. Maestro de uma sinfonia caracterizada pelo paradoxo, regeu um mundo todo seu, aberto a todos, mas compartilhado por poucos eleitos. Apoiado nas atitudes ritualísticas do dândi, Wilde, astuto manequim, impõe a si e a seus personagens a força do gesto. Desempenhava o papel , como se seu corpo fosse página em branco, tecida passo a passo, sem garantias ou promessas, a não ser a da eterna aventura: "Sou, por natureza, oposto a toda lei, e estou feito para as exceções." (WILDE, 2003, p. 1.391). Abraçou as surpresas sem medo ou receio, mesmo sob a constante iminência do desastre. Aparentemente à deriva, seu texto permanece fiel a um desempenho altamente estilizado. Vestir o texto, assim como vestir-se a si, tinha como cuidadoso objetivo o enaltecimento da atraente mentira, parte da composição da aparência. A imprevisibilidade permitiria a ênfase da futilidade, da indolência como forças desconstrutoras de uma passividade imposta. Os significados sob camadas permitiriam ao leitor o exercício de inúmeras interpretações. "Ser grande é ser incompreensível" (WILDE, 2003, p. 1.263): e por estas palavras, despertou seus outros 'eus', realizando uma brilhante leitura dramatizada da agonia do século XIX. Prisioneiro da luz, opera uma travessia travessa, cheia de truques para acordar a imaginação de seu século. Alterou a cor das coisas, resistindo a subir no palco comum onde falas esclerosadas e metáforas usuais se repetiam e idealizando um onde estivesse lado a lado com o mestre Baudelaire – prefaciador da angústia silenciosa trazida pelo progresso. Aí, então, as palavras não obedeceriam protocolos, não teriam a exigência de um denominador comum. Seu estilo mostra um espírito reflexivo, perquirindo os mistérios e evidências da arte que propiciariam uma vida mais livre; vida em que "um tom corresponde a outro, como os acordes de uma sinfonia se correspondem entre si." (WILDE, 2003, p. 1.024).

Qual Ícaro, na decadência, buscou uma experimentação em que a meta era o vôo em si e não a chegada. Tempo histórico em constante suspensão, desvelou o desejo oculto em cada indivíduo: o de poder ser o que quisesse, mesmo que por alguns instantes contados. A sociedade nunca perdoaria o elogiado louco, folião, que se recusara à posição entre seus convivas. Possuidor de uma alegria contagiante, Wilde está preparado para "a mais espiritual gargalhada e exuberância carnavalesca..." (NIETZSCHE, 2003, afr. 223). Num ritmo ondulante de serpente, assumiu uma grande história de amor

consigo mesmo, metamorfoseando-se pela arte. Seguiu por veredas perigosas, cumprindo o destino que impôs a dois de seus personagens.

A exótica dança de sua Salomé invade o limite entre o sano e o insano. Incômoda, nela, morte e volúpia, dor e amor parecem se atrair mutuamente. O que está por trás do véu pode ferir o olhar do observador, mas, como adverte Wilde, no prefácio de *O retrato de Dorian Gray*, a escolha é risco para o leitor. A artificialidade trouxe um novo olhar – plural. O pajem logo no início da peça insistia para que o jovem sírio, capitão da guarda, não olhasse para Salomé: "É perigoso olhar de tal maneira as pessoas. Pode acontecer alguma desgraça" (WILDE, 2003, p. 613). Herodes Antipas completa a idéia ao dizer a Salomé: "Não se deve olhar nem as coisas nem as pessoas. Só nos espelhos deveríamos olhar-nos, porque os espelhos nos mostram unicamente máscaras" (id., ib.). Os valores não estariam nas coisas, mas na avaliação que se faz delas, do olhar diante delas. Salomé se apresenta a cada um dos demais personagens, aos leitores, e se mira nos espelhos dos julgamentos feitos a seu respeito. A proposital escolha da Lua como testemunha da história evidencia o amor de Wilde por esta deusa – diferente a cada vez. A dança das fases da Lua faz com que Salomé seja vista de acordo com o que cada um traz em seu próprio coração. Diz o pajem: "Olhe para a Lua! Tem um aspecto estranho! Parece uma mulher levantando-se de um túmulo" (WILDE, 2003, p. 613). Mais adiante diz Herodes: "A Lua tem um aspecto estranho esta noite... Parece uma louca, uma louca que procura amantes por toda parte! Está nua, também, está completamente nua. As nuvens estão procurando cobrir-lhe a nudez" (WILDE, 2003, p. 621). Salomé sofre severas transições de identidade, de acordo com as diferentes perspectivas; veste-se das mais variadas cores, satisfazendo a todos os olhares. Supera o controle de um corpo sólido que poderia, assim, agir em todo o seu potencial. A Salomé wildiana é símbolo de perda de fronteiras – quer ser mil em uma. Beleza maldita, irradia encantamento e luxúria e, fatalmente, prende e destrói numa atração inebriante, embalada pelos versos de Baudelaire:

> Ao ver teu corpo que balança,
> Bela de exaustão,
> Dir-se-ia serpente que dança,
> No alto de um bastão.[2]

Pode-se imaginar uma progressão de suavidade para gestos mais vigorosos e inflamados. O grande drama da heroína era o de dar um sentido outro para sua existência, até então estéril, longe do desejado jogo de fascinação.

Não se tratava mais de privilegiar um mundo masculino, mas de introduzir nele uma força feminina. Com aparente displicência,vestiu-se de todo o veneno e descobriu a paixão em plenitude na dança de sua vida. Nas voltas, multiplicou as fantasias, levando até a culminância o gosto pela novidade; criou seu próprio cânone e suas próprias convenções como expressão de uma personalidade forte que não se deixaria governar. O jogo da dissimulação perpétua apontava para a possibilidade de corpos em transtorno. A agilidade e convicção de sua investida surpreendeu de tal modo a Herodes que ele não pôde escapar: foi capturado na teia de adoração de Salomé. Os véus, símbolos de castidade, oferecem uma breve visão da nudez, para logo perpetuarem o enigma de seu corpo. Não trocando o prazer desse momento, encontrou-se com a morte. A atmosfera da peça é de brutal crueza e, paradoxalmente, de poesia suave. Aos episódios rápidos seguem-se margens de repouso. Wilde consegue, pela condensação do tempo, um efeito hipnótico que faz o texto assemelhar-se a um sonho misterioso, já que "o objetivo da arte é tanger a corda mais divina e secreta que produz música em nossa alma..." (WILDE, 2003, p. 1.044). Nos diálogos curtos e repetitivos, o leitor, em vertigem, encontra o exotismo de um cenário que provoca pela curiosidade e conquista pela genialidade. O texto wildiano convoca a uma viagem circular. Pelo caminho do fausto e do brilho, Wilde configura um espaço de engano – forma de evasão para indivíduos em crise, divididos.

A visão do corpo localizado no espaço dominante nos séculos anteriores, passou no final do século XIX por um processo de abertura: encarnação e, também, representação. O corpo textual também depende de contínua construção e reconstrução, além de uma multiplicidade de perspectivas. A literatura precisa da luta, da brincadeira da loucura e do amor intensos para que cada palavra encontre a melodia certa. Então, as letras se destacam do livro e encarnam a transição para um mundo de beleza, que desafia a lógica ao fazer apologia radical das potencialidades humanas: "Para conhecer a verdade, é preciso imaginar milhares de mentiras" (WILDE, 2003, p. 1.151). Havia necessidade de evitar a perplexidade diante do não-vivido, do mal-estar produzido pelo distanciamento de si. Confiando-se à inocência do devir, recobrar-se-ia o amor à vida, a ponto de não desejar coisa alguma a não ser sua eterna confirmação. Ansiando por uma maneira de ser primordial, essa vivência existiria em algum ponto, além ou aquém de todas as manipulações, promovendo o encontro com a felicidade pela imperturbabilidade.

Como o nevrótico Des Esseintes de *À Rebours*, Wilde passou a vida "tentando concretizar no século XIX todas as paixões e maneiras de pensar

de outros séculos... e resumir em si os estados de ânimo que experimentou, amando, pela própria irrealidade, aquelas renúncias que os homens chamam de pecado...” (WILDE, 2003, p. 149). Seu único romance é “irreal como um tapete persa” (WILDE, 2003, p. 87), paradoxal para os construtos de verdades instituídos. São atravessados mármores polidos, pedrarias de um brilho singular, todo um delicioso cenário de aparências, num bailado de imagens perturbador. Caprichoso como Lorde Henry Wotton, Wilde valeu-se “da música louca do Prazer, utilizando, pode-se imaginar, a sua túnica manchada de vinho e engrinaldada de hera, dançou como um bacante sobre as colinas da vida” (WILDE, 2003, p. 86), rompendo a fronteira entre o real e o ficcional. *O retrato de Dorian Gray* apresenta-se como metáfora do corpo. A pintura de Basílio “dá existência visível àquilo que a visão profana acredita invisível...” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 44). A complexidade da escrita wildiana foi a de conceber o retrato como personagem na trama: figura que armazenaria as atitudes de Dorian e suas inevitáveis conseqüências. Diz Wilde, em carta ao diretor do Daily Chronicle, rebatendo as críticas ao romance:

> Minha obra é uma tentativa de arte decorativa. Reage contra a brutalidade crua do simples realismo. Será venenosa, se Vossa Senhoria quiser; mas não pode negar que não seja ao mesmo tempo perfeita, e perfeição é o que buscamos, nós, os artistas.

O jovem protagonista executa um constante exercício teatral no qual inclui o leitor. Para este, à medida que os personagens se descortinam, inúmeras visões são propostas, numa dança sem fim. A cada nova interpretação, uma máscara cai, mas surpreendentemente outras a substituem. Quanto mais Dorian parece se mostrar, mais enigmático se torna, impossível de ser decifrado, pois “uma pessoa nunca aparenta estar tão à vontade como quando tem de representar um papel” (WILDE, 2003, p. 186). A facilidade de desfazer-se de uma identidade no momento em que ela deixava de ser satisfatória passou a ser para Dorian mais importante do que o realismo da identidade buscada. À intolerância de perceber-se limitado, efêmero, segue-se um pacto sinistro para a juventude eternizada. Tem-se, então, um corpo para sempre belo, sustentado pela rejeição da irreversibilidade. A vida seria, assim, uma obra de arte, já que produto de uma simulação. O grande prazer estaria na jornada em direção ao desconhecido, realidade interior nunca apreendida completamente. A incessante mobilidade permitiria a penetração em lugares secretos, não visitados ou esquecidos. O desastre, portanto, seria iminente. Mito de Narciso re-visitado, ao tentar destruir o retrato, Dorian se mata.

O gênio e a loucura wildianos representam, de diferentes maneiras, uma não-adaptação ao meio, que liberta e faz com que um homem se sinta superior em si mesmo e não emigrado de si. Desta elevação para dentro, como se crescesse ao invés de alçar-se, surge o roteiro para uma vida vertiginosa que elegeu o sonho como satisfação sem medida, revelação fora do comum de um mundo repleto de alegria.

Notas

[1] WILDE, 2003, p. 1063.

[2] BAUDELAIRE, 2002 , p. 40,41.

Resumo: Comportamento polissêmico. Máscara em movimento. Corpo hierográfico numa atmosfera carnavalizante. Assim, Oscar Wilde – com um discurso rítmico e fascinante – entra na cena literária inquietando o categórico, convidado a bailar.

Palavras-chave: máscara, dança, polissemia, Oscar Wilde, carnavalização.

Abstract: Polysemous behaviour. Moving mask. Hieroglyphic body in a merrymaker atmosphere. Thus Oscar Wilde – rhythmic and fascinating in conversation – steps into the literary scene unsettling the categorical – invited to dance.

Key-words: mask, dance, polysemy, Oscar Wilde, carnivalization

CENAS DO CORPO ROMÂNTICO: O PALCO, O BAILE E A HISTÓRIA

Celina Maria Moreira de Mello

O drama romântico, gênero da literatura francesa que contribuiu para as batalhas do romantismo associadas à derrubada do regime monárquico da Restauração (1815-1830), em sua luta para se legitimar e fazer aceitar as características liberais da nova estética, apresenta, em sua temática e encenação, traços picturais que são, igualmente, inovadores. Uma leitura dos traços pictóricos presentes na peça *Henri III et sa cour* (1829) de Alexandre Dumas, primeiro drama romântico a ser encenado, ilumina relações entre o *ethos* discursivo deste gênero e a renovação da pintura, no romantismo francês.[1] Neste ensaio, veremos de que modo este gênero literário e a pintura compartilham modos históricos de encenar o corpo romântico, que são igualmente comuns aos bailes parisienses, dentre os quais os mais importantes eram os bailes da corte e os bailes de Carnaval.

O corpo romântico posto em cena, no teatro, e representado pela pintura busca suas referências em um passado estetizado, encenando a História nacional, ao evocar, sobretudo, um imaginário voltado para o período medieval e renascentista. Os anos que precedem a Revolução de Julho, em 1830, e aqueles imediatamente subseqüentes constituem o espaço histórico em que se retomam, na França, os projetos políticos revolucionários de uma monarquia constitucional e os embates entre clássicos e românticos pela ocupação do lugar de domínio no campo estético.[2] A luta dos românticos para impor como novo gênero sublime o drama com temática histórica encontra, em uma nova geração de artistas plásticos, um grupo de aliados que também investe contra as regras acadêmicas que cerceiam sua inspiração criadora. A plasticidade da História nacional francesa será também explorada nos jogos de teatralização dos bailes, possibilitando diferentes investimentos de significações sociais e políticas.

Henri III e sua corte, de Alexandre Dumas

O drama romântico, em um primeiro momento, encenará a História nacional, substituindo em sua temática as referências de mitos ou figuras

históricas da Antigüidade por referências modernas: a obra dos dramaturgos do século de ouro espanhol Calderon de la Barca e Lope de Vega, o drama elisabetano, sobretudo Shakespeare e os grandes nomes do romantismo europeu – Goethe, Schiller e Byron – ou inspiradas por figuras lendárias ou históricas da Idade Média e do Renascimento.

Alexandre Dumas, ao escrever o drama *Henri III et sa cour,* inspira-se de episódios da história moderna da França, no período renascentista, cujo quadro histórico é o das guerras de religiões entre protestantes e católicos. A ação da peça se situa alguns anos depois do massacre dos protestantes na festa de São Bartolomeu, em 24 de agosto de 1572, preparado e comandado pelo duque de Guise (personagem da peça), nos dias 20 e 21 de julho de 1578. Dumas tece, em uma trama romanesca, episódios que realmente ocorreram, protagonizados pelas personagens históricas Saint-Mégrin, favorito do rei Henrique III e, portanto, inimigo do duque de Guise, o capitão Bussy d'Amboise e o senhor de Montsoreau. No drama de Dumas, Saint-Mégrin é apaixonado por Catarina de Guise, mulher do duque, que lhe prepara uma armadilha fatal. Detalhes de costumes de época foram pesquisados pelo autor em *A confissão de Sancy* (*La Confession de Sancy* -1693) e *A ilha dos hermafroditas* (*L'Île des Hermaphrodites* – 1605). Dumas inspira-se também em outros dramaturgos como Shakespeare, recorrendo aos episódios do narcótico de *Romeu e Julieta* e do lenço em *Otelo* (DUMAS PÈRE, 2002. p. 440). Aparecem, igualmente, como empréstimos literários, uma cena do *Abade* (1820) de Walter Scott e o pagem do *Don Carlos,* de Schiller (1787)(BASSAN,2 002, p. 440).

Isto corresponde ao gosto de um vasto público que se apaixonara pelo passado nacional e acorre em massa para ver o resultado do esforço de Alexandre Lenoir, que fundara o museu dos monumentos franceses com o intuito de recuperar objetos e esculturas desapropriados pela Revolução Francesa[3]. São artefatos de um passado que não alcançam, para os especialistas, a dignidade e o valor dos tesouros arqueológicos da Antigüidade, que eram colecionados por amadores ou exibidos em museus na categoria de *antigos.*[4] Lenoir organiza aqueles objetos e móveis, em ordem cronológica, para uma exibição pública, em que o Renascimento era visto como o apogeu dos fundamentos da nação francesa.

O projeto de Lenoir contribuiu para que fossem rejeitadas as teorias sobre o "Belo ideal" de Quatremère de Quincy, que haviam fundamentado a estética neoclássica revolucionária. O dispositivo histórico de seqüênciação cronológica tinha a finalidade de ilustrar a teoria do progresso, declínio e

reviver das artes, servindo as obras de exemplo para cada fase. E há a intenção de reunir o maior número de objetos que permitam que se conheçam os costumes do passado e que possam servir de inspiração para artistas em busca de documentação para suas obras. A estética renascentista aparecerá como o ápice deste percurso:

> [...] Lenoir teve que imaginar um dispositivo histórico e demonstrar que a infância das artes se dera no tempo dos Gôdos, depois as artes progrediram e alcançaram sua perfeição no reinado de Francisco I, em seguida, após um declínio comprovado pelos maus exemplos estabelecidos por Vouet e Le Brun, reviveram finalmente. (HASKELL, 1995, p. 326)

O mesmo movimento de reapropriação do passado medieval e renascentista, capaz de reunificar os franceses em uma origem comum, pode ser encontrado na "Ecole des Chartes"[5], fundada pelo governo em 1821, voltada para o registro, conservação e interpretação de documentos históricos, e também na pintura "troubadour". Ao lado destes quadros de pequeno formato, que tentam reviver cenas do cotidiano medieval, e que a crítica acadêmica considera como uma variante da pintura de gênero[6], há quadros que buscam renovar a pintura de história (MELLO, 2004. p. 21-47)[7], representando figuras históricas da Idade Média ou do Renascimento, e que alcançam imenso sucesso junto ao público dos Salões. Tanto os autores quanto os pintores terão que recorrer aos cronistas da época e aos historiadores, para um verdadeiro trabalho de pesquisa histórica, uma vez que uma das exigências do público é a exatidão.

A força pedagógica e revolucionária de um Renascimento romantizado que se serve do impacto visual, na pintura, pode ser aquilatada, por exemplo, pelo sucesso do quadro de Devéria, *La Naissance de Henri IV* (O nascimento de Henrique IV), no Salão de 1827.

Exaltado pelos críticos, visto pelo diretor geral dos museus, o conde Auguste de Forbin, como o resultado de um talento de pintor "brilhante e raro" (CHAUDONNERET, 1999, p. 36) e manifestando altas qualidades de uma técnica colorista, o quadro apresenta como tema o nascimento de um rei que fundara, em 1589, a dinastia dos Bourbon, após a extinção da dinastia dos Valois. Henri IV, o rei que pacificara a França após o período sangrento das guerras de religião, representa a imagem de um bom governante, tolerante diante da diversidade religiosa, e permanecera na memória afetiva e no imaginário histórico do povo francês como uma figura humana e conciliadora. Em uma França exaurida pela Revolução Francesa e as guerras

napoleônicas, a tela assume o valor alegórico da esperança renovada do povo, diante do retorno de um regime monárquico, em um rei daquela dinastia que se via diante do dever de reconciliar facções políticas incompatíveis:

> Tanto mais que essa tela imensa, em tons vermelhos, remetia de modo evidente a um outro acontecimento, tão feliz quanto o nascimento do "primeiro" dos Bourbon: a do futuro Henri V, em 1820.
>
> Portanto, triplo nascimento. Pois o próprio pintor logo se impôs como uma das forças mais ativas da nova pintura. Nova porque mais colorida, mais precisa na reconstituição histórica e mais realista, a ponto de situar, no primeiro plano, um anão risonho, cuja dissonância lembrava o teatro do jovem Hugo. (GUÉGAN, http://www.arte-tv.com/fr/histoire-societe. Consultado em 28.03.2006).

A renovação do teatro não se dá somente na matéria teatral, nós a vemos também em sua encenação. O público de uma produção teatral espera de cenários e figurinos que produzam a impressão de quadros históricos, exatos nos mínimos detalhes de temas, formas, cores e materiais.

A época em que se passa a ação da peça de Dumas vem indicada pelas personagens históricas, Henrique III, o último rei da dinastia dos Valois, Catarina de Médicis, sua mãe, o duque de Guise e Saint-Mégrin, cortesãos rivais, e ainda por trajes de época e pelos elementos cenográficos, cenários e objetos, que integram a chamada cor local. Aqui, também, encontramos a presença de elementos picturais, pois a cor local envolve uma produção, em que o público espera de cenários e figurinos uma impressão visual de ambientação histórica, com que está acostumado na pintura e na Ópera.

Em *Henri III et sa cour,* os cenários foram desenhados por Cicéri[8] – renomado cenarista (*décorateur*) da *Ópera* e da *Comédie,* pintor que iniciara a carreira de cenógrafo como pintor de paisagens para os cenários da Ópera. Na qualidade de pintor dos teatros reais, ele era também responsável pelos cenários dos teatros subvencionados, Odéon e *Théâtre-Français*, além de cenógrafo-chefe da Ópera, cujos encargos incluíam ainda o ordenamento "pitoresco" das festas da corte.

A renovação dos cenários, associando-se à exigência de exatidão histórica, não poderia deixar de ser complementada por igual cuidado nos figurinos, que são um elemento fundamental dos referentes visuais e permitem que se compreendam as personagens como históricas. Os figurinos da peça de Dumas foram desenhados por E. Duponchel, arquiteto membro do "Comitê de *mises-en-scène* da Academia Real de Música", ou seja, da Ópera. Os trajes respeitam, nos menores detalhes, a verdade histórica, o que constitui

ainda uma inovação, face aos trajes que são usados nas representações das tragédias clássicas.

Os figurinos das personagens da corte dos Valois eram bem conhecidos pelo público, graças aos retratos de cerimônia da segunda Escola de Fontainebleau que integram a coleção de pintura francesa do Louvre e sua ampla reprodução em estampas. Além disto, os trajes usados pela corte francesa do Renascimento estavam na moda àquela época, moda para a qual muito contribuíra o sucesso da tragédia de Pierre-Antoine Lebrun (1785-1873), *Marie Stuart* (1820).

Dumas tira partido de uma ambientação cenográfica que evoca, a um só tempo, as festas da corte, os trajes da moda e a época mais luxuosa e estetizada, para os românticos, do passado nacional francês. O sucesso da peça é imenso, o que pode ser avaliado pelas críticas, entusiasmadas ou extremanente agressivas, conforme a linha política do periódico que publica o folhetim teatral[9].

Bailes a fantasia, bailes de Carnaval

A dança e a conversação eram as atividades mais importantes da sociedade parisiense; os bailes ocupam um espaço não apenas de divertimento, atividade de lazer, mas de representação e rivalidade simbólica, entre grupos sociais ou forças políticas. Além disto, os bailes se associam, na decoração dos espaços e em sua organização temática e formal, com os espetáculos teatrais. Podem ocorrer o ano todo, mas são especialmente numerosos no período que antecede, ou durante, o Carnaval. Trata-se de festas em que os diferentes grupos rivais que compõem as elites parisienses se oferecem aos olhos uns dos outros e do povo, que os vê entrar e sair dos palácios, em espetáculos que encenam sua riqueza, seu poder e sua proximidade, ou distância do povo. A condessa de Boigne, ao narrar, em suas memórias, um baile do carnaval de 1820, mostra a oposição entre o rei Luís XVIII (a Corte «restrita») e o duque de Orléans (Palais-Royal, com festas pouco exclusivas e muito concorridas), assim como a tentativa do duque de Berry, sobrinho do rei, de adotar um outro estilo de festa, mais liberal, no palácio do Eliseu.

> O carnaval de 1820 foi extremamente alegre e brilhante.[...] O duque de Berry ofereceu um grande baile no Eliseu. Os convites foram muito numerosos e distribuídos com bastante liberalidade. O Duque de Berry achava que a Corte tinha uma administração restrita. As pretensões dos entornos haviam tirado proveito dos gostos sedentários e retraídos dos outros príncipes para os frequentar com exclusividade. Seria preciso pertencer a sua Casa, ou ser muito próximo, para a eles ter acesso?

O duque de Berry criticava esta exclusão e anunciava a intenção de se libertar. [...] Estimulava-o neste projeto a atitude do Palais-Royal.[...]

O baile foi magnífico e parfeitamente organizado. O Príncipe fez as honras com simpatia e fidalgia. E o sucesso da festa, de que se ocupara pessoalmente, alegrou-o antes do fim da noite. (BOIGNE, 1922, p. 20-21, 24)

Alguns fatos historicamente marcantes, aliás, associam-se a estes bailes, como visitas de reis ou o assassinato do mesmo duque de Berry. Este crime político ocorreu durante outras festividades daquele carnaval e, de acordo com o relato de testemunhas, gerou cenas patéticas, ao confundir figuras da mascarada burlesca oferecida pela senhora de la Briche, no domingo de carnaval de 1820, com a pungente tragédia daquele príncipe apunhalado na saída da Ópera, em uma «mistura de gêneros», bastante realista e totalmente romântica:

Os homens que puderam se livrar dos ridículos trajes que usavam, precipitaram-se pelas ruas [de Paris] em busca de informações. Aqueles que tinham obrigações a cumprir corriam para suas residências a fim de vestir o uniforme. Logo ficamos só as mulheres.

Só restou o senhor de Mun, o qual, vestido de castelã, preso em um corselete, com uma gola frisada, babados e plumas não conseguiu tirar aquela roupa. Permaneceu com este traje a noite toda, entre aqueles que entravam e saíam, ajudantes de ordem, valetes, ordonanças, pois foram muitos os mensageiros de todos os tipos, sem que ninguém, nem ele, nem nós, nem aqueles que entravam pensassem em notá-lo, tão grande era era comoção (BOIGNE, *op.cit.,* p. 28.).

A elite parisiense diverte-se em bailes – sobretudo bailes à fantasia ou bailes de máscaras – que são organizados sob os mais variados pretextos, como os que foram realizados, em 1830, em homenagem ao rei de Nápoles. A condessa de Boigne, registra novamente a diferença de organização e público entre o magnífico baile oferecido pela duquesa de Berry, no palácio das Tuilerias, e o ambiente do baile que o duque de Orléans oferecera aos reis de França e de Nápoles, em que uma multidão invade os jardins do Palais-Royal. Ela faz contrastar o estilo da corte de um rei que, em breve, perderá o trono, para o primo «populista», que reinará na Monarquia de Julho:

Este modo de encher os salões de seu palácio, muito além de sua capacidade, com todas as pessoas mais desagradáveis aos olhos do Rei, quando se imaginava que a festa fosse em sua homenagem, e ,ainda mais, essa iluminação em todos os jardins, a atenção de os manter todos bem abertos para a multidão [...] tudo isso tinha algo mais do que popular, era *populista* [...]

> Havia uma espécie de preocupação política em transformar esta festa para reis em uma festa para o povo [...].(BOIGNE, *idem,* p. 237-238)

Merecem um registro especial os bailes infantis à fantasia organizados na corte, por certas famílias da aristocracia e também pela alta burguesia, que constituem eventos sociais dos mais comentados. Em sua maioria, mas não exclusivamente, trata-se de bailes de carnaval, em que as crianças aprendem e praticam os modos de sociabilidade, dança, etiqueta, galanteria, que distinguem seu grupo dos outros. Como nos bailes freqüentados pelos pais, os trajes evocam determinadas personagens ou períodos históricos que carregam um fortíssimo valor simbólico de incorporação e representação do *habitus* de um grupo social dominante. A nobreza revive e apresenta sem descontinuidade, seus divertimentos do *Ancien Régime.* Deste modo, esse grupo social perpetua seu poder, em sua descendência, e denega a passagem do tempo e a violenta ruptura na sociedade francesa que foram a Revolução Francesa e o Império napoleônico:

> A marquesa de Montcalm comenta detalhadamente um baile oferecido em 1817 pela Senhora de la Briche, em que o momento de maior brilho fora uma quadrilha dançada por doze crianças [...]. Esta quadrilha pretendia reproduzir aquela que fora dançada no dia 8 de abril de 1668, no hotel de Rambouillet. Cada criança representava o papel de um pajem, um senhor ou uma dama. [...] As crianças dedicaram-se com muito empenho aos ensaios e conversavam usando seus nomes de empréstimo [...] (MARTIN-FUGIER, 1990, p. 126). [10]

Os bailes infantis são vespertinos e muitas vezes se prolongam, noite a dentro, em um outro baile, desta vez para os adultos. Maria-Carolina, duquesa de Berry, e nora do rei Carlos X, princesa napolitana extremamente festeira, organiza regularmente estes bailes, e é acusada, por alguns, de usá-los como pretexto para seu próprio divertimento. Bailes infantis e bailes de adultos constituem uma atividade social de exibição, com um forte aspecto teatral. Os grupos dominantes, nobreza e alta burguesia, que também organiza este tipo de festa, oferecem-se como incorporação da História, em espetáculos, para os quais a pintura e o teatro, muitas vezes, fornecem o tema.

O sucesso da reconstituição histórica da peça de Alexandre Dumas, *Henri III et sa cour,* que faz reviver visualmente uma corte renascentista, a mais brilhante e estetizada de sua tempo, inspira à governanta dos netos de Carlos X, Madame de Gontaut, a idéia de oferecer um baile de Carnaval em que «dominam os trajes à Francisco I e Henrique III» (MAIGRON, 1911, p. 6). No diário do preceptor dos filhos do duque de Orléans, Alfed-Auguste

Cuvillier-Fleury, que reprova o envolvimento de crianças em atividades que estimulam a vaidade de grupo e os cuidados extremos com a aparência e a postura, lemos uma crítica descrição desta festa.

> Quarta-feira 3 [de março de 1829]- Fala-se muito do baile que a duquesa de Gontaut ofereceu ontem a toda a Corte. O duque de Chartres usava o traje de Francisco II e a duquesa de Berry o de sua jovem esposa, a bela Mary Stuart; dizem que ela estava triste de se ver; seguiam todos os grandes senhores e grandes damas do século XVI. (CUVILLIER-FLEURY, [1900-1903], p. 72)

Todos se encantam com uma festa considerada «original»! A duquesa de Berry oferece, também, para os adultos, um baile de Carnaval, em que os convidados deveriam vir trajados à Maria Stuart. Nessa ocasião, as convidadas exigiram de A. Garnerey, figurinista dos teatros reais e da corte, um intenso trabalho de pesquisa no Gabinete das Estampas, para garantir a fidelidade histórica dos trajes (ALBERTIN In ALLÉVY, 1976, p.17). «Desde então, multiplicam-se por toda parte as reuniões do mesmo tipo, que apresentam todas as mesmas características. É uma orgia de cores, uma mistura de formas arcáicas e pitorescas».(MAIGRON, 1911, p. 7).

Assim, nos diversos tipos de baile, os diferentes grupos sociais afirmam e exibem sua identidade (MARTIN-FUGIER, 1990, p. 125). Espaço, ambientação, fantasias, danças e origem social dos convidados permitem marcar territórios de poder e ostentação. Mesmo os bailes filantrópicos organizados por inicitiva do rei ou de grandes figuras da corte operam como um *potlatch* (BATAILLE, 1967)[11] social e uma exibição de riqueza e de bons sentimentos em relação aos pobres. A nova estética romântica encontra na moda um espaço de acolhida e debates. Em torno de 1830, registra-se o fenômeno do «novo gosto», também chamado de «gênero Idade Média». A influência do teatro romântico e dos bailes à fantasia, nesta moda, é determinante, embora suscite muitas reações negativas.

A Revolução de Julho de 1830, que derruba o rei Carlos X e inaugura o regime da Monarquia de Julho, ao instaurar, em seus primeiros anos, um clima de grande liberdade política e estética, vai favorecer uma ampla popularização dos bailes de carnaval à fantasia que acentuam, literalmente, seu caráter teatral. Até, então, havia dois grandes tipos de bailes, os bailes das elites e os bailes populares, com espaços em que as fronteiras parecem ter desaparecido, como o baile que referimos anteriormente, no Palais-Royal, em homenagem ao rei de Nápoles ou os bailes de carnaval realizados na Ópera de Paris. Contudo, até 1833, os espaços em que o povo dança são

mesquinhos e pouco iluminados. Decoração das salas, fantasias dos convidados e danças praticadas contrastam violentamente, marcando bem as diferenças sociais. Mas a multidão que acorre, cada vez maior, aos bailes de carnaval representa um perigo de insurreições populares. François Gasnaut, em *Les salles de bal du Paris romantique: décors et jeux de corps* (As salas de baile da Paris romântica: cenários e movimentos do corpo), observa que:

> [...] a principal contribuição dos carnavais românticos é de ordem material: os bailes tiveram que ocupar espaços bem mais amplos do que as salas em que se realizavam anteriormente as reuniões dançantes. Com efeito, a partir de 1833, generalizou-se o costume de oferecer, na maioria dos teatros parisienses, uma estação de bailes à fantasia. [...] Mas o baile, no teatro propiciava prazeres ainda mais sutis: alí onde se costumava ver a representação de atores fantasiados, podia-se voltar usando uma fantasia, para um jogo de faz de conta. (GASNAUT, 1982, p. 12)

A Monarquia de Julho assiste a uma explosão dos bailes populares que passam a ser tema de artigos de jornais, brochuras e gravuras e, também, em um justo retorno, inúmeras cenas do teatro popular, *vaudevilles* e melodramas, representam estes bailes (GASNAUT, 1982, p. 07). A imbricação entre baile, tema da festa, coreografias e fantasias leva, em 1834, à criação de bailes-espetáculo que incorporam cenas do repertório teatral, alternadas com os números de dança (Idem, p. 12).

Após a grande vaga de liberdade que enchera o povo de esperanças, em 1830, muito rapidamente voltam as medidas governamentais e repressivas. Estes bailes servem para socorrer as finanças dos teatros, que alugam seus espaços, mas sobretudo para canalizar a potencial violência revolucionária da multidão. São praticamente a única possibilidade lícita de se reunir e popularizam os espaços, as fantasias e as danças que permaneciam como um privilégio dos grupos dominantes, em um simulacro de liberdade e igualdade.

Jornais, revistas, brochuras de moda e coleções de gravuras registram o resultado de uma explosão de criatividade e imaginação, em que todas as histórias se confundem e convivem na indiferenciação da dança, no cuidado com a caracterização individual e nos casais improváveis. Citamos, por exemplo, a coletânea do célebre desenhista, litógrafo e pintor, Gavarni, intitulada *Travestissements pour 1832 et physionomie de la population de Paris* (Fantasias para 1832 e fisionomia da população de Paris, publicada por Rittner), tal como foi resenhada pela revista *L'Artiste*:

> Nas novas fantasias que Gavarni acaba de publicar, a *mulher fantasiada de pescador* encontrou o amante, no baile. O *pajem* vendo esta manobra, pensa: – Será que terei a

> mesma felicidade! ... A *confidente* lhe diz: – Cara duquesa, a senhora é muito imprudente. A *aia:* – Vai lhe acontecer uma desgraça. A *señorita* abre as cortinas da alcova com um ar tão voluptuoso que foi o próprio diabo quem deu ao pintor o calor rubro que incendeia o desenho! Com a certeza de ir para o inferno, de acordar de um sonho inocente com uma punhalada, é impossível para um homem não querer ir atrás da *señorita* que diz: – Vamos!... Quanto ao *pierrô*, é uma simpática e gorda moça, bem redonda, que parece um modelo, apetitosa como uma noiva, aprumada como uma inocente, que contempla o baile, e parece perguntar: – O que é tudo isso?... [12]

Se a dança proporciona o movimento de confundir-se com a multidão, a fantasia passa a ser uma celebração dramática – citando o universo onírico do teatro e da ópera – e um posicionamento de individuação, no travestir-se (*travestissement*) em personagens que fazem de cada homem ou mulher do povo o celebrante de um culto alegre ao povo trabalhador:

> O baile enquanto divertimento não bastava mais ao público parisiense: por meio de um gigantesco travestir-se, sua missão era a de celebrar os heróis laboriosos de Paris, nestes espaços em que eram contados os feitos elevados dos brilhantes heróis do passado (GASNAUT, 1982, p. 13).

Conclusão

Um corpo romântico (e histórico) circula, pois, nas telas dos pintores e nas litografias de cenas populares, nos palcos de teatro e da Ópera, nos bailes à fantasia da Corte, da nobreza e da alta burguesia, e nos bailes populares realizados durante os três meses de inverno e, sobretudo, no período das festas de Carnaval. Conforme os grupos sociais vejam a História ou nela se vejam representados, espaços, dança e trajes tornam visíveis os diferentes processos de incorporação de imaginários históricos dos diferentes grupos sociais e de sua função, naquela sociedade em transformação.

Notas

[1] Cf. Projeto de Pesquisa "O Corpo textual e a máscara", desenvolvido com apoio do CNPq.

[2] Na perspectiva proposta por Bourdieu, vemos a luta de grupos de agentes ocupando determinadas posições no campo político, literário e pictórico, para ocuparem posições dominantes.

[3] O Museu, criado em 1795 será desmontado em 1816, após a derrota definitiva de Napoleão em Waterloo (1815) e a Restauração da monarquia.

[4] Antigo: "Denominação das obras da arte grega e romana do período entre meados do século VII a.C. e o século V. Para as outras civilizações, mesmo anteriores, dá-se o nome de Antiguidade. s.v. antigo.

[5] Prestigiosa escola de historiadores, que se mantém ativa até hoje, na Sorbonne.

[6] Troubadour: "nome da versão francesa do revivescimento gótico". Pintura de gênero: "aquela que representa cenas da vida cotidiana". s.v. troubadoure gênero.

[7] Na hierarquia acadêmica dos gêneros pictóricos, a pintura de história, ocupa a primazia. Esse gênero se define pela referência a um texto religioso, mitológico ou histórico, com um valor alegórico moral, religioso ou político.

[8] Cicéri havia sido pintor do Imperador e na Monarquia de Julho era o cenarista chefe da Ópera.

[9] A seção de crítica literária ou teatral, chamava-se folhetim; não deve ser confundida com o folhetim ou romance-folhetim, romance de publicação seqüenciada, em jornais ou revistas, que só foi introduzido em 1836, com Emile de Girardin, no jornal La Presse.

[10] A quadrilha é uma contradança de salão, muito em voga no século XIX, cuja tradição remonta às festas da corte de Luís XIV.

[11] Costume de uma tribo de índios da América do Norte, comentado por Marcel Mauss, e que representa para George Bataille a ilustração da noção de "dispêndio improdutivo".

[12] Travestissements pour 1832, et Physionomie de la population de Paris, par Gavarni; publiés par Rittner. L'ARTISTE, 1832, III (5), p. 50. (resenha não assinada).

Bibliografia

ALBERTIN in ALLÉVY, Marie-Antoinette. *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle; édition critique d'une mise en scène romantique.* Genève: Slatkine Reprints, 1976 (Paris: 1938).

BASSAN, Fernande. Présentation. In: DUMAS PÈRE, A. *Drames romantiques.* Paris: Omnibus, 2002.

BATAILLE, George. *La part maudite* précédé de *La notion de dépense.* Paris: Minuit, 1967.

BOIGNE, Éléonore-Adèle d'Osmond. *Récits d'une tante* [Documento eletrônico]. Mémoires de la comtesse de Boigne née d'Osmond: publ. Intégralement d'après le manuscrit original. III. Paris: Emile-Paul frères, 1922.

CHAUDONNERET, Marie-Claude. *L'Etat et les artistes.* De la Restauration à la monrachie de Juillet (1815-1833). Paris: Flammarion, 1999.

CUVILLIER-FLEURY, Alfred-Auguste. *Journal intime de Cuvillier-Fleury*. Introduction par Ernest Bertin. Vol 1. Paris: Plon-Nourrit [1900-1903].

DUMAS PÈRE, Alexandre. *Drames romantiques.* Paris: Omnibus, 2002.

GASNAUT, François. *Les salles de bal du Paris romantique: décors et jeux des corps.* ROMANTISME. Revue de la Société des Etudes romantiques. Douzième année. n⁰ 38, 1982.

GUÉGAN, Stéphane. Réactionnaire, Devéria? http://www.arte-tv.com/fr/histoire-societe. Consultado em 28.03.2006.

HASKELL, Francis. *L'historien et les images.* Paris: Gallimard, 1995.

MAIGRON, Louis. *Le romantisme et la mode.* Paris: Honoré Champion, 1911.

MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionários de termos artísticos; com equivalências em inglês, espanhol e francês.* Rio de Janeiro, Ed. Pinakotheke, 1998.

MARTIN-FUGIER, Anne. *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris 1815-1848.* Paris: Fayard, 1990.

MELLO, Celina Moreira de. "O modelo literário humanista e a legitimação do pintor artista na França do século XVII". In: ___. *A literatura francesa e a pintura; ensaios críticos.* Rio de Janeiro: 7letras & Faculdade de Letras/UFRJ, 2004.

Travestissements pour 1832, et Physionomie de la population de Paris, par Gavarni; publiés par Rittner. L'ARTISTE, 1832, III (5), p. 50. (resenha não assinada)

Resumo: Leitura dos modos de encenação do corpo romântico comuns à pintura histórica, ao drama romântico e aos bailes de carnaval, no período de consolidação, em França, de um regime monárquico constitucional e da estética romântica, definindo-se como uma reflexão sobre os processos de produção de imaginários históricos do corpo e do grupo social.

Palavras-chave: encenação, corpo romântico, pintura, baile, carnaval, monarquia constitucional francesa.

Abstract: A reading on the playacting ways of the romantic body which share features in painting, romantic drama and Carnival dances in France during the consolidation of the constitutional monarchical regime, and the romantic aesthetics defined as a reflection on the processes of historical imaginary production of the body and social group.

Key-words: playacting, romantic body, painting, Carnival dance, French constitutional monarchy

O BAILE DE MÁSCARAS DE VENEZA AO RIO DE JANEIRO: SOB O SIGNO DO ARLEQUIM

Flora De Paoli Faria

O calendário oficial do carnaval do Rio de Janeiro para 2006 anunciava para a sexta-feira, dia 3 de março, noite anterior ao desfile das escolas de samba campeãs, a realização de um baile de máscaras no Hotel Sofitel/Rio, o *Bal Masqué*-2006.

A nostálgica iniciativa do hotel carioca prometia recuperar o fausto e a elegância dos bailes de máscaras de Veneza, através de suas principais figuras: o Arlequim, o Pierrô e a Colombina. A simples menção desses três personagens carnavalescos nos remete à mítica cidade dos doges, com a sua secular história de mistérios e sedução, para examinar de perto o nascimento e exportação desses ícones da cultura italiana, consagrados pela *Commedia dell'arte*, para o carnaval brasileiro.

A maior festa pagã da Sereníssima República de Veneza inspirou-se nas Saturnálias dos latinos e nos cultos dionisíacos dos gregos, dos quais herdou também o uso das máscaras, embora alguns estudiosos ainda evoquem a lenda de que o carnaval veneziano tenha como origem as celebrações carnavalescas ligadas ao mito da loba romana, que aleitou Rômulo e Remo, fundadores da cidade.

Outro ponto que merece a atenção dos estudiosos do fenômeno carnavalesco é a origem da própria palavra "carnaval", que poderia derivar da expressão *carrum navalis* (wikipedia.org/Carnaval – consulta em 19.04.2006), ou seja, dos carros navais que faziam a abertura das Dionisíacas, festas gregas, que remontam ao VII e VI séculos a.C.

No entanto, preferimos acreditar que o termo carnaval tenha sido inspirado na proibição do consumo da carne – *carnem levare* (Idem), no período que precede a quaresma, que significava um adeus aos prazeres da boa mesa e da carne. A noite anterior à quarta-feira de cinzas era dedicada à orgia da mesa, uma preparação para a penitência que antecede a Páscoa.

Certamente, o uso de máscaras não é uma invenção veneziana, podendo ser identificado, inclusive, no Egito antigo, numa época bem anterior ao advento do carnaval como fenômeno liberatório, tendo sido, depois disso, de importância capital para a encenação da tragédia e da comédia no teatro

grego. Contudo, é através das festas venezianas e do teatro de Carlo Goldoni que as máscaras se inscrevem no carnaval mundial e no brasileiro, em especial.

O uso das máscaras tem como data inaugural o século XIII, mais precisamente o ano de 1268. O hábito de esconder o próprio rosto sob máscaras anônimas permitia aos venezianos, durante o carnaval, abolir as barreiras sociais, já que nessa época os servos podiam se fantasiar de nobres e vice-versa, e homens e mulheres podiam trocar de vestimentas. Dessa forma, não só as barreiras das classes sociais eram negligenciadas, mas o próprio decoro moral, deixando que a loucura, ou melhor, a folia tomasse conta da realidade, propiciando orgias nos espaços públicos e privados. Não só as ruas e as praças eram utilizadas nessas expansões de alegria e liberdade, mas as residências, teatros e cafés também recebiam expressivo número de foliões.

Nessa fase de relaxamento das normas sociais, o uso de máscaras permitia que as pessoas que as usavam pudessem cometer no anonimato todos os pecados da carne, quer fossem esses de cama ou mesa.

O artifício das máscaras, além de facultar o livre trânsito das pessoas por locais proibidos como casas de jogos ou de prostituição, favorecia a aproximação de ricos e pobres, homens e mulheres, destituindo-os da responsabilidade dos atos cometidos.

Certamente, a passagem dos anos modificou profundamente o uso das máscaras no carnaval italiano em geral, e no de Veneza, em particular, mas sua presença persiste até os dias atuais, embora com um novo significado.

A história de Veneza demonstra que a fama de suas máscaras deve-se, particularmente, ao cuidado e ao esmero na sua fabricação. A existência de escolas para a fabricação de máscaras data de 1271. Na confecção das máscaras originais utilizava-se argila para o modelo, gesso para o molde, que era coberto de papelão, cola de farinha e gaze, que depois era pintada com tintas de cores variadas.

Em 1773, havia doze laboratórios oficiais para a confecção das máscaras, porém esse número era insuficiente para atender à demanda, abrindo espaço para várias fábricas clandestinas, já que as máscaras eram famosas em toda a Europa.

O uso das máscaras tornou-se tão popular que, no século XVII, o governo da República de Veneza limitou seu uso apenas ao período carnavalesco, vetando ainda sua utilização pelas prostitutas e pelos homens que freqüentavam os cassinos.

Dentre as várias máscaras fabricadas em Veneza, as mais famosas são:

1. Pantaleão – a máscara veneziana por excelência, que tem por objetivo decalcar velhos ricos, avarentos, ou seja, fazer a caricatura do judeu.

2. Arlequim – emigrante clássico, procedente de Bérgamo, interior do Veneto, que chegava à Veneza em busca de trabalho.

3. Facanapa ou Fracanapa – máscara veneziana fabricada como resposta das pessoas do interior ao declínio da Sereníssima República de Veneza.

4. Moreta – máscara confeccionada em couro negro, destinada a cobrir o rosto das mulheres. Essa máscara não tinha a abertura da boca. A mulher que a usava deveria segurá-la com os dentes, sendo impedida de falar.

5. Pulcinella – uma espécie de Arlequim do Sul.

6. A Gnaga – máscara com cara de gato. A pessoa que a usava se expressava através de miados ou com frases sem sentido. Esta máscara era usada por fantasiados homossexuais.

7. Bauta – máscara branca, muito famosa, assexuada, usada com um chapéu de três pontas e um manto negro.

8. Médico da Peste – máscara masculina com um nariz avantajado.

Os registros de Veneza demonstram que o primeiro baile de máscaras oficial aconteceu no século XVI, quando o mundo Ocidental já havia recebido os influxos transformadores do Renascimento; além disso, essa festa serviu para celebrar a vitória dos venezianos sobre a peste que vitimou várias cidades européias no período.

O esplendor do carnaval veneziano, no século XVIII, coincide com o período de maior sucesso do sedutor Giacomo Casanova (1725-1798), possivelmente o mascarado mais conhecido da história daquela cidade, rivalizando em fama com o próprio Arlequim, ícone maior dos festejos de momo. Nessa fase, o carnaval veneziano durava quase seis meses.

A invasão napoleônica e a conseqüente cessão de Veneza à Áustria, através do tratado de Campoformio (1797), além de acarretar a proibição da festa, assinala a perda de autonomia da República de Veneza, dando início a uma longa fase de hibernação que irá perdurar até os anos 1980, século XX.

A difusão do uso das máscaras está diretamente ligada à atuação dos atores da Commedia Dell'Arte, que no decorrer do século XVI expande-se por todo o território italiano, transferindo-se, em seguida, para toda Europa, encontrando, posteriormente, solo fértil, na França, país onde se radicaram artistas cômicos italianos.

Para esse movimento artístico, arte significava profissão, estatuto que distinguia os atores dessa forma de representação dos demais artistas que, nos séculos anteriores, atuavam, nas cortes e igrejas, sob a proteção de nobres e mecenas.

Essas companhias teatrais eram constituídas por artistas e acrobatas itinerantes, que encenavam temas retirados de um *canovaccio*, coletânea de situações recolhidas do cotidiano, representadas por artistas que utilizavam máscaras para compor tipos específicos. Essas representações eram enriquecidas com acrobacias, danças e cantos.

A situação hegemônica da Commedia Dell'Arte será modificada com a chegada de Carlo Goldoni, teatrólogo veneziano, que repudia a contínua repetição de temas e figuras fundadas na pauta definida pelos *canovacci*. Sua maior crítica ao desempenho dos atores da Commedia Dell'Arte baseava-se na falta de um texto escrito, fato que permitia ao artista exagerar na arte do improviso, levando-o a repetir estereótipos circunscritos pelas máscaras utilizadas.

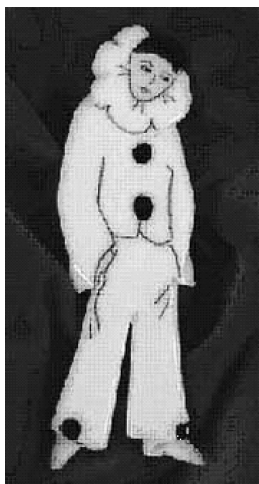
A reforma proposta por Goldoni, que tinha por objetivo recuperar a individualidade dos tipos representados, estruturava-se em dois aspectos: a comédia de caráter e a comédia de ambiente. A primeira pretendia traçar o perfil do indivíduo, enquanto a segunda buscava definir o ambiente social em que acontecia.

A reação inicial às mudanças pretendidas por Goldoni foi de rejeição, tanto por parte do público quanto pelos atores. Os expectadores ressentiam-se da ausência das máscaras, que de antemão definiam o tipo representado, e dos costumeiros gracejos e pilhérias que acompanhavam cada uma delas. Os atores reclamavam da dificuldade de decorar o texto e do fato de se sentirem numa posição secundária no palco, já que o texto tornara-se mais importante do que o habitual improviso; além do fato de serem obrigados a usar a prosa no lugar do verso.

O processo de reforma do teatro cômico veneziano foi gradual; Goldoni manteve, inicialmente, as máscaras, modificando-as de dentro para fora, até conseguir eliminá-las completamente. A introdução do texto escrito também foi paulatina. Inicialmente a única parte escrita destina-se ao protagonista e depois foram sendo definidos e escritos os demais papéis.

Apesar do sucesso alcançado por Carlo Goldoni e o teatro cômico veneziano, a divulgação e a exportação das máscaras do arlequim, do pierrô e da colombina deveu-se à Commedia Dell'Arte, que eternizará nos carnavais dos mais diversos países essas figuras, cujo charme, elegância e *humour* nem o tempo consegue apagar.

A figura do Pierrô (fig.1 – teatrodinessuno.it / mascherapierrot.htm-consulta em 19/04/2006) com sua respectiva máscara tem sua origem ligada

à história da *Compagnia dei Gelosi*, grupo de atores do qual fazia parte, no final do séculoXVI, Giovanni Pellesini, que costumava encarnar a personagem "Pedrolino". Essa personagem era uma variação do "Zanni", a representação do servidor, que se apresentava sempre trajado com uma ampla túnica branca, cuja função era liberar seu patrão das inúmeras confusões em que este se metia, criando para tanto estratagemas inimagináveis. Dentre suas principais características, destacam-se a fidelidade e a atenção. Seu nome é derivado do dialeto bergamasco, sendo um diminutivo de Giovanni – (Zanni).

A transferência da companhia dos *Gelosi* para a França vai assinalar a entrada da personagem nos cenários das companhias francesas, quando recebe o nome de Pierrot. Nessa nova versão, nosso Pedrolino perde grande parte da astúcia que o caracterizava, mantendo, no entanto, sua honestidade e amor pela verdade, que mais tarde irão definir seu ar sonhador e ingênuo.

Na França, após um período de declínio, o Pierrot retoma o espaço cênico através das interpretações do mímico Jean-Gaspard Debureau (1796-1846), responsável, inclusive, pelo novo figurino da personagem, que mantém o amplo traje branco, agora constituído por calças e casaca, enfeitada por grandes botões pretos e por um casquete também preto, que vai realçar o rosto coberto de branco. E será essa imagem retocada na França que ilustrará o Pierrô brasileiro.

A figura do Arlequim também terá sua difusão ligada à presença da Commedia Dell'Arte na França, sendo seu nome derivado de "Herlequin" ou "Hallequin", nome atribuído ao demônio nas fábulas medievais francesas.

Na Commedia Dell'Arte a personagem do Arlequim nasce entre o final do século XVI e o início do XVII, representando o segundo "Zanni", que conforme já dissemos anteriormente corresponde à figura do servidor, nome dialetal, diminutivo para Giovanni/João.

As características que definem esse servidor diferem daquelas utilizadas na caracterização do Pierrô. O Arlequim será um empregado astuto e inconseqüente, ladrão e mentiroso, em constante conflito com seu patrão, do qual procura, sempre, arrancar dinheiro para saciar seu apetite voraz. (figura 2 – Idem, mascheraarlecchino.htm)

Nos primeiros anos da Commedia o grosseiro caráter do Arlequim foi sendo burilado, fato que afetará, principalmente, seu desempenho lingüístico, passando do duro acento dialetal bergamasco ao veneziano mais doce.

As mudanças expressivas também irão incidir sobre o aspecto físico, quando a malha remendada que lhe servia de traje dá lugar a uma vestimenta multicolorida, constituída por losangos que atenuam os traços da demoníaca máscara negra que cobre o rosto da personagem.

No decorrer do Setecentos, a figura do Arlequim torna-se alvo das mais variadas interpretações, tendo sido, inclusive, utilizada por Carlo Goldoni em seu processo de reestruturação das personagens da Commedia, distanciando-as dos estereótipos e aproximando-as da realidade.

A presença da Colombina, entre as mais famosas servas da Commedia Dell'Arte, remonta ao ano de 1530, sendo a sua máscara uma das mais antigas, tendo seu nome registrado na Companhia dos *Intronati.*

A figura da Colombina (Figura 3 – Idem, tradizione_colombina.gif) é caracterizada como uma jovem astuta, hábil com as palavras, capaz de resolver com rapidez as situações mais complicadas da fábula. Habitualmente, veste um traje simples, em geral branco, recoberto por um avental colorido, tendo a cabeça coberta por uma singela touca.

A caracterização dessas figuras permite observar que a passagem dos anos reforça ainda mais traços presentes desde o seu surgimento. O Arlequim vai reiterar as características do fanfarrão, do esperto, do libidinoso e do trapaceiro, que gostava das coisas boas da vida e se assemelhava a um bobo da corte, trazendo à lembrança, principalmente no que tange à sua utilização no carnaval, a imagem de Giacomo Casanova na sua atração insaciável pelas mulheres.

Por sua vez, o Pierrô, rival do Arlequim, será definido como o idealizador do amor. Um clássico sonhador ingênuo, melancólico e romântico. Os dois eram apaixonados pela Colombina, que representa-

va uma dama de companhia da corte e que, por sua vez, amava os dois. No Arlequim, a Colombina buscava o amante, a realização carnal. No Pierrô, ela identificava o verdadeiro amor, a delicadeza, a fantasia e o sonho.

As diferenças psicológicas dessas figuras se reduplicam em suas descrições físicas. A Colombina reduplica em suas vestimentas a duplicidade de seus amores. Por vezes, caracteriza-se como uma criada, esperta, sedutora e volúvel, vestida como uma arlequineta, em trajes multicoloridos como seu amor carnal. Outras vezes, apresenta-se em trajes que denotam a candura e a ingenuidade do Pierrô, o amor sentimental.

A presença viva dessas figuras venezianas no carnaval brasileiro perdura até os dias atuais, seja na música ou na literatura. Quem não se recorda da música composta por Pereira Matos e Zé Kéti, cantada por esse último, que celebrava o drama da Colombina com seus dois amores: "Tanto riso, oh quanta alegria, mais de mil palhaços no salão / O Arlequim está chorando pelo amor da Colombina no meio da multidão" (www.samba-choro.com.br/artistas/zeketti,consulta em 19/04/2006). E o Pierrô que recordava ser o mesmo do carnaval passado, que havia abraçado e beijado a Colombina, escondida sob uma máscara negra.

Outro exemplo importante do atribulado sentimento que envolve Pierrô, Colombina e Arlequim nos é dado pela poesia *As máscaras* (1937), do escritor brasileiro Menotti Del Picchia, ao celebrar em seu texto o amor dividido entre desejo e sonho.

Pudesse eu repartir-me e encontrar minha calma dando a Arlequim meu corpo e a Pierrot a minh'alma! Quando tenho Arlequim, quero Pierrot tristonho, pois um dá-me o prazer, o outro dá-me o sonho! /Nessa duplicidade o amor todo se encerra: um me fala do céu... outro fala da terra! /Eu amo, porque amar é variar, e em verdade toda a razão do amor está na variedade/ Penso que morreria o desejo da gente, se Arlequim e Pierrot fossem um ser somente, porque a história do amor pode escrever-se assim.(pt.wikipedia.org/wiki/Carnaval, consulta em 19/04/2006)

O repasse das figuras do Arlequim, do Pierrô e da Colombina para o carnaval brasileiro, muito provavelmente, acompanha o trânsito migratório de italianos para o Brasil, cuja presença se faz sentir desde a época dos descobrimentos. Impossível não recordar a participação de Américo Vespuccio nas primeiras viagens exploratórias de nossa terra, estendendo-se aos Cavalcanti de Pernambuco, aos soldados italianos capitaneados por Bagnoli que desembarcaram na Bahia para lutar contra os holandeses. Essa presença vai mais além, registrando ainda a participação de Garibaldi nas revoluções do Sul,

culminando com a experiência anárquica da Colônia Cecília, deixando de lado inúmeros outros nomes que marcaram a história antiga e recente do Brasil.

Certamente a introdução do carnaval no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, capital do Império e da República, aconteceu através dos colonizadores portugueses. Sabe-se, no entanto, que italianos emigrados durante o século XVIII, foram responsáveis pela entrada do bumbo, da guitarra e do bandolim no carnaval carioca, que mais tarde incorporou, também, o tamborim, o pandeiro e a cuíca com a participação nos festejos dos escravos africanos.

Vale, ainda, lembrar que na segunda metade do século XIX, o carnaval do Rio dançava ao som das cançonetas napolitanas, que incluíam, ainda, tarantelas, abrindo estrada para as originais composições de Chiquinha Gonzaga e seu inspirado "Abre alas", preparando, assim, o terreno para a realização dos bailes de máscaras que viriam fazer frente à violência que caracterizava o carnaval de rua, marcado pelo entrudo.

A existência de bailes de máscaras na corte européia remonta à Idade Média, tendo sido realizados primeiramente na França, enquanto a Itália registra a presença de mascarados nas ruas desde o século XIII. Os séculos posteriores, XV e XVI respectivamente, assistem, conforme já dissemos antes, ao crescimento exagerado das máscaras e dos bailes de carnaval.

O registro do primeiro baile de máscaras no Brasil data de 1840. Nessa ocasião, foi organizada por um saudoso italiano e sua mulher no Largo do Rossio, atual Praça Tiradentes, mais precisamente no Hotel Itália, no dia 22 de janeiro, a primeira festa *all'italiana.* A crônica da época mostra que o sucesso da iniciativa foi de tal ordem, que um segundo baile será promovido em 20 de fevereiro, com o seguinte cartaz: "Baile de máscaras como se usa na Europa, por ocasião do carnaval".

Ainda na segunda metade do século XIX, é possível verificar a proliferação dos bailes carnavalescos em outras cidades brasileiras como Salvador e Recife, por exemplo. Esses eventos, como não poderia deixar de ser, seguiam o modelo de carnaval praticado em cidades como Veneza, Nice ou Paris.

A introdução dos bailes de máscaras nos festejos carnavalescos brasileiros não vai diminuir a empolgação das massas populares com as festas de rua, estabelecendo assim uma distinção entre as classes que celebravam o carnaval. A burguesia emergente e a aristocracia em processo de decadência davam preferência aos salões, enquanto a plebe, constituída por escravos e humildes trabalhadores, deveria se ater ao espaço livre das ruas.

Ainda em relação aos bailes de máscaras, é oportuno lembrar que os ritmos musicais que animavam essas festas eram muito variados, começando pela polca, que foi o primeiro ritmo a ser utilizado como música carnavalesca, passando pela quadrilha, pela valsa, pelo tango até chegar ao maxixe. (http://www.samba-choro.com.br/artistas/consulta em 19/04/2006)

O curioso é que as músicas que animavam originalmente os bailes de carnaval não eram cantadas, mas apenas executadas por instrumentos. A inclusão do coro e da versão cantada das músicas nos bailes acontecerá apenas em 1880.

O sucesso dos bailes de máscaras deu passagem à criação dos clubes de carnaval, cujo objetivo era a organização dessas festas de salão. Dessa forma, surgem as primeiras sociedades carnavalescas. A primeira delas, como se sabe, foi organizada pelo escritor José de Alencar, em 1855, com o nome de Congresso das Summidades Carnavalescas, que já em sua passeata inaugural contava com a participação de 80 sócios.

A criação dessa sociedade carnavalesca é anunciada por José de Alencar em artigo publicado, ainda em 1855, no *Correio Mercantil*, dando destaque às novidades propostas pela agremiação, dentre elas o desfile pelas ruas da cidade e a realização de um baile no Passeio Público, para o qual convidava, inclusive, o Imperador Pedro II e suas filhas, reproduzindo assim hábitos característicos do carnaval de Roma:

> Quando se concluir a obra da Rua do Cano (atual Sete de Setembro), poderemos imitar, ainda mesmo de longe, as belas tardes de corso em Roma [....] /Na tarde de segunda-feira, em vez do passeio pelas ruas da cidade as máscaras se reunirão no Passeio Público e aí passarão a tarde como se passa uma tarde de carnaval na Itália, distribuindo flores, confete e instigando os conhecidos e amigos (www.aprendebrasil.com.br/classicos/obras/ao_correr_da_pena.pdf consulta em 19/04/2006.)[1]

O número de sociedades carnavalescas aumenta consideravelmente com o correr dos anos, levando o carnaval para lugares públicos, destacando, mais uma vez, o caráter político desses festejos. Cada agremiação escolhia um tema para seu desfile, sendo muito comum as críticas e as sátiras ao governo, nesse caso, a família imperial, abrindo espaço para a propaganda republicana, que irá nos conduzir a um dos mais famosos bailes da história brasileira, embora esse não possa ser incluído no calendário carnavalesco: o Baile da Ilha Fiscal.

Nesse caso, referimo-nos não a um baile de máscara, mas ao último baile promovido pela monarquia brasileira, realizado na Baía da Guanabara,

na Ilha Fiscal, em 9 de novembro de 1889, em homenagem à tripulação de um navio chileno.

O evento organizado com luxo e requinte, retratado de forma magistral na tela de Aurélio de Figueiredo, conta com a participação dos mais expressivos políticos da época, dentre eles o Visconde de Ouro Preto, que assegura ao soberano que tudo se encontrava na mais perfeita ordem. Uma semana depois, no dia 15 de novembro de 1889, Pedro II seria levado a abdicar. A própria narrativa do fato, passada pelo crivo da carnavalização, parece espelhar uma artimanha arlequinal, enfatizando que as mudanças na sociedade brasileira preferem o caminho da brincadeira, do deboche e da festa aos intrincados meandros da violência e da luta.

Vale lembrar que a temática das máscaras é uma excelente forma de abordar os problemas brasileiros. Nesse caso, temos presente as festas carnavalescas organizadas pela inesquecível Eneida de Moraes (Belém, 23 de outubro de 1904/Rio de Janeiro, 27 de abril de 1971), que exigia que os participantes viessem vestidos de pierrô, arlequim ou colombina. A aparente ingenuidade que poderia ser atribuída a essas festas cai por terra, quando lembramos que sua promotora foi uma atuante jornalista, escritora e pesquisadora do carnaval carioca, envolvida nas questões sociais, fazendo da carnavalização (BAKHTIN, 1987 p. 363-396) seu instrumento maior de conscientização do povo brasileiro. Esta certeza é confirmada por sua obra *História do Carnaval Carioca*, ao mostrar que o carnaval é antes de tudo um assunto muito sério, que será reforçado, também, pelo engajamento da escritora paraense com as questões do analfabetismo no Brasil. (pt.wikipedia.org/wiki/Carnaval, consultada em 19/04/2006)

A nostalgia da elegância e requinte que caracterizava os bailes de máscaras de Veneza, certamente, se faz presente no convite formulado pelo Hotel-Sofitel, citado no início desse trabalho.

O evento proposto pelo hotel carioca, no sentido de recuperar o ideal de beleza e ingenuidade que pautava as máscaras dos principais atores desse baile, ou seja, do pierrô, do arlequim e da colombina, nos leva a considerar a maneira como essas personagens se inscrevem no nosso cotidiano. É possível ainda hoje reconhecer os herdeiros das máscaras veiculadas pela Commedia Dell'Arte?

Em nossa opinião, essa resposta não está tão distante, bastando para tanto observar os principais meios de comunicação, no caso a televisão e suas novelas.

Os espectadores que seguem os capítulos de "Bellissima", telenovela exibida pela Rede Globo de Televisão, não terão dificuldade em identificar

na personagem Mônica, doce e meiga empregada doméstica, uma Colombina do século XXI, continuamente cortejada pelo ingênuo Pierrô, encarnado por Cemil, modesto empregado de uma fábrica de roupas íntimas, que deveria desposar a humilde moça. Contudo, o matrimônio não se realiza devido às falcatruas engendradas apelo astuto Arlequim, vivido pelo personagem Alberto, diretor da mesma fábrica onde trabalha Cemil/Pierrô.

Os estratagemas impetrados por Alberto/Arlequim demonstram que nos dias atuais, a sociedade, da mesma forma que na época do surgimento dessas máscaras, convive com a astúcia e esperteza desse sedutor personagem, fato que vai confirmar que não é apenas no Carnaval que o Arlequim consegue sair vitorioso. Nos dias atuais a sociedade encontra-se mais do nunca sob o signo do Arlequim.

Nota

[1] http://www.aprendebrasil.com.br/classicos/obras/ao_correr_da_pena.pdf – página consultada em 19/04/2006. Consultar também FERREIRA, Felipe. Inventando Carnavais. O surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005, p. 60-4.

Bibliografia

ALBERI, C. *La scena veneziana nell'età di Goldoni*. Roma: Bulzoni, 1990.

ALENCAR, Edigar de . *O Carnaval carioca através da música.* Rio de Janeiro/São Paulo: Freitas Bastos, 1965.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (tradução de Yara Frateschi Vieira). São Paulo, Hucitec; Brasília, Ed. da UnB, 1987.

BELLOT, G.; BENINI, V. *Storie di maschere*. Roma: Nuove Edizioni, 1980.

BINNI, W. Carlo Goldoni. Sotira della letteratura italiana. V. 6. Milano: Garzanti, 1968.

BRAGAGNOLO, G. & BETTAZZI, E. *Torino nella storia del Piemtonte e d'Italia*,. Turim: Unione Tipográfico/Editrice Torinese, 1915. V. 1. Dalle origine ad Emanuele Filiberto.

BRUSCAGLI, Riccardo. (org.) *Trionfi e canti carnascialeschi toscani del rinascimento*. Roma: Salerno, 1986.

COLLINO., Luigi. La porta del diavolo: storia di carnnevale. In: Torino incipriata e romântica. Turim: Libreria Editrice F. Casanova e C., 1931.

FERREIRA, Felipe. *Inventando Carnavais. O surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

GOLDONI, Carlo. *I capolavori*. Roma: Newtin Compton, 1992.

Sites consultados

http://pt.wikipedia.org/wiki/Carnaval – página consultada em 19/04/2006

http://www.samba-choro.com.br/artistas/zeketti, página consultada em 19/04/2006

http://pt.wikipedia.org/wiki/Carnaval – página consultada em 19/04/2006

http://www.aprendebrasil.com.br/classicos/obras/ao_correr_da_pena.pdf – página consultada em 19/04/2006

http://www.teatrodinessuno.it. – página consultada em 19/04/2006

Resumo: A recriação do baile carnavalesco ao sabor veneziano, no Rio de Janeiro, em 1840, como marca inaugural da transposição ou aclimatação da cultura carnavalesca italiana em solo brasileiro.

Palavras-chave: baile de carnaval, Rio de Janeiro, identidade, máscara, cultura italiana.

Abstract: The reinvention of the carnival dance in the Venetian style in 1840, in Rio de Janeiro, as an opening mark of the *carnavalesque* Italian culture transfer to Brazilian territory.

Key-words: carnival ball, Rio de Janeiro, identity, mask, Italian culture.

A REPRESENTAÇÃO DOS ÍNDIOS NO CARNAVAL CARIOCA E NO MARDI GRAS

Fred Góes

Meu interesse pela representação dos índios no carnaval vem de longa data. De início, não era, na verdade, interesse, era atração que se traduzia em medo. Menino pequeno, ficava assombrado com a figura do índio solitário com imensa coroa e saia de penas com uma lança enfeitada na mão, e que trazia também como adorno alguns animais empalhados. Esse tipo de fantasiado, já raro na cena carnavalesca carioca, em meados da década de 1950 ainda podia ser encontrado se exibindo na Cinelândia. Aquela figura era para mim a imagem da ferocidade. Adolescente, não conseguia entender por que as mães da classe média fantasiavam os filhos com uma idealização de índio americano, numa versão estranha, walterdisneyana, em que as franjas na calça de cetim, numa espécie de bolero também franjado, a machadinha na mão e uma fita na testa com uma pena atrás eram os indicativos da representação. Que índios eram aqueles? Tendo já lido o Guarani, de Alencar, também não conseguia montar as peças do quebra-cabeça para encaixar o Peri visualizado por mim na leitura, com a imagem dos índios do Xingu que ilustravam reportagens de *O Cruzeiro* e *Manchete*. Não havia nenhuma correspondência.

Passei a observar, mais tarde, que nos carnavais, tanto do Rio, quanto de Salvador e do Recife, os blocos de índio, quase sempre formados por homens negros e mulatos (Cacique de Ramos, Apaches do Tororó, Comanche, e Caboclinhos), eram também uma criação livre a partir do tema. Passei a perceber que tal idealização ultrapassava os limites do universo carnavalesco.

No século XIX, durante o reinado de Pedro II, um grupo de escritores, entre os quais se destacam Gonçalves Dias, Joaquim Manuel de Macedo e Francisco Adolfo Varnhagen, freqüentadores do Instituto Histórico e Geográfico, se reúne em torno do Imperador com o projeto de promover o triunfo da literatura nacional, ressaltando a capacidade poética do índio. Sob o mecenato Imperial, o projeto torna-se oficial. Como bem observa Lilia Moritz Schwarcz:

> Sabia-se muito pouco a respeito dos indígenas, mas na literatura ferviam os romances épicos que traziam chefes e indígenas heróicos, amores silvestres com a floresta virgem como paisagem. Os antigos dicionários de nossas línguas nativas feitos pelos jesuítas

passaram a ser estimados, pois neles se escolhiam termos indígenas que poderiam ser entremeados às estrofes dos novos poemas.

O próprio imperador, inspirado por essa voga, além de propor a criação de gramáticas e dicionários, começa a estudar o tupi guarani (...) (SCHWARCZ, 2000, p.131)

Além da moda literária, o que mais chama a atenção, neste período, é o fato da iconografia, das ilustrações, enfim, da simbologia da nação estar sempre associada à figura do silvícola. Até mesmo no manto real, a presença indígena se faz presente com grande destaque, já que a gola suntuosa, nada mais é que um enorme cocar de penas amarelas de papo de tucano. Até mesmo as imagens críticas, como nos desenhos de Ângelo Agostini, o Imperador, em trajes indígenas, encarna o símbolo da nação. Nas artes plásticas a moda também se revela, ainda que mais tardiamente, em obras como Moema, de Vitor Meireles de Lima, e Iracema, de José de Medeiro; na estatuária, é exemplar a escultura de Francisco Manuel Chaves Pinheiro em que um índio simboliza a nação brasileira. Também na música se verifica a presença indígena, em especial com a ópera "O Guarani", de Carlos Gomes.Os artistas queriam fazer-nos crer sermos filhos do paraíso idílico, da mata virgem. O modismo patriótico ganha tal vulto que algumas famílias com nomes lusitanos tradicionais trocam-nos por nomes indígenas, gesto já empreendido pelo Imperador ao conceder os títulos nobiliárquicos todos com nomes indígenas.

O fato é que, com o advento da república, o culto à imagem do índio torna-se mal visto, como se encarnasse a mais torpe representação dos tempos coloniais. Nesse momento, o país se moderniza. No Rio de Janeiro, do início do século XX, Paris tropical do "civiliza-se" de Pereira Passos, o índio é indesejado, *persona non grata* até mesmo no carnaval, celebração que ganha, cada vez mais, ares europeus. No lugar das penas dos bugres, veludos e cetins devem cobrir os corpos. O Prefeito, no afã civilizador, proíbe os desfiles de blocos sem autorização prévia da municipalidade, recurso que evidencia a seleção do que poderia ser apresentado nas ruas. Claro está que no pacote dos indesejados incluem-se os blocos de índios, os cucumbis que, literalmente, desaparecem. Chega-se mesmo a propagar, à guisa de crendice popular, que objetos indígenas existentes em residências traziam má sorte, sendo comum as famílias, de então, se livrarem de tais pertences.

Nesse contexto adverso, fica evidente que se fantasiar de índio torna-se impróprio, de mau gosto. Raul Pederneiras, numa de suas ilustrações, com o título de "Carnaval de Outrora", datada de 1924, salienta o fato, ao desenhar umas tantas fantasias características do tempo do entrudo que já não

eram usadas no carnaval de então. Entre elas se destaca a de índio. Observa-se também que, na nossa literatura, passada a moda indianista, a figura do índio ou referências a ele vão se tornando cada vez mais escassas. Lembramo-nos, de imediato, da antropofagia no manifesto modernista, uma pequena citação num dos manifestos, e daí para frente contam-se nos dedos as obras que fazem referência ao silvícola. Apagam-no da paisagem cultural, como de fato foi feito na cena político-social. Seria injusto, no entanto, deixar de mencionar uma tendência arquitetural, do nosso *art déco* tardio, conhecida como marajoara, por se utilizar de estilemas decorativos inspirados na cerâmica produzida na Ilha do Marajó, como também a estatuária dos anos 1940 em que escultores brasileiros como Luiz Morrone, Joaquim Figueira, ou o italiano Ottoni Zorlini reproduzem, com freqüência, imagens indígenas, como a do índio tamoio de 1, 20 metros, do último.

Exemplar da representação idealizada, porque não dizer da fantasia do índio, é a escultura que encima a coluna central, da Praça Dois de Julho, o Campo Grande, em Salvador, representa o Caboclo, índio símbolo da luta pela independência baiana contra o jugo português. Tanto a estátua de bronze, inaugurada em 1895, quanto a do manequim que desfila pelas ruas da cidade em carruagem dourada e florida, no dia da comemoração, vestem-se de saiote e coroa de penas. Claro está que a festa cívica, na melhor tradição sincrética baiana, se confunde para um bom número de participantes com celebração religiosa, já que a imagem cívica torna-se objeto de adoração por alguns seguidores dos cultos afro-brasileiros. São feitas oferendas de flores ou pequenos papéis com pedidos são colocados nos pés da estátua.

Ao contrário do que a maioria imagina, a representação do índio no âmbito carnavalesco não surge nas Américas. É européia e remonta ao período medieval, quando, em festas pagãs, cujos desdobramentos chegaram ao carnaval que conhecemos hoje, os indivíduos se fantasiavam e se mascaravam com trajes que tinham como referência o mundo animal. Como nos indica Felipe Ferreira:

> Os principais disfarces eram os que procuravam imitar animais selvagens. Eles eram usados com o objetivo de assustar e afastar os espíritos dos mortos que, acreditava-se, rondavam pelo mundo naquele período do ano. Duas fantasias mais comuns eram a de urso e a de homem selvagem. (...). A fantasia de homem selvagem se referia a um personagem bastante conhecido na literatura medieval que, dizia-se, vivia no fundo das florestas, cercado de animais selvagens, com os cabelos desgrenhados e o corpo coberto de pêlos. Boccacio, em seu *Decamerão*, descreve uma dessas fantasias: o corpo besuntado com mel e coberto de penas, uma máscara escondia a cabeça e, numa das

> mãos, o fantasiado carregava um enorme porrete. Na verdade, essa figura assustadora representava uma espécie de elo entre o homem civilizado e a fera indômita. Essa imagem do homem selvagem estaria presente, com algumas modificações, nos séculos seguintes em brincadeiras carnavalescas de várias cidades do mundo. (FERREIRA, 2004 p. 31-32)

Já no Renascimento, entre os séculos XV e XVI, em algumas localidades européias ainda persistem as fantasias de homem selvagem e de urso. Esta última, absolutamente estranha à nossa realidade, especialmente à nordestina, faz parte da tradição carnavalesca pernambucana e fora comum em diferentes celebrações brasileiras. Permanece viva também em alguns carnavais latino-americanos, como o de Oruro, na Bolívia.

Quanto ao índio, iremos encontrá-lo como participante de uma alegoria emblemática do carnaval burguês parisiense, a partir dos anos 30 do século XIX; o desfile do *Boeuf Gras* (Boi Gordo). Os índios que ladeiam o boi gordo podem ser vistos também em outros contextos da celebração carnavalesca, como é apresentado na tela de Ernest Seigneurgens, intitulada *Le Carnaval, place de la Concorde*, de 1845.

O desfile do Boi Gordo é uma tradição inventada pela burguesia endinheirada para justificar as origens daquela celebração carnavalesca como sendo originariamente francesa.

Sob o controle da burguesia, do dinheiro novo, era fundamental que a capital cultural do mundo oferecesse possibilidades de lazer condizentes com o nível de negócios e empreendimentos que ali se realizavam. É Felipe Ferreira quem observa:

> Os donos do poder parisiense rapidamente perceberam os prazeres e as lucrativas negociações que poderiam resultar das festas carnavalescas e, pouco a pouco, começaram a implantar uma brincadeira que refletia seu modo de ser o mundo (op. cit. p. 59-60).

O carnaval da burguesia francesa não se restringia aos bailes nos salões particulares ou aos bailes nos teatros dos quais aquele realizado na Ópera fora o clímax. Faltava, no entanto, dar a essa manifestação um cunho cultural relevante alicerçado na história, isto é, estabelecer algum tipo de vínculo com a tradição das celebrações da antigüidade ocidental. Mais uma vez Ferreira nos informa:

> Na virada para o século XIX fixou-se a idéia da origem milenar da festa carnavalesca. Considerava-se, então, que as bacanais e saturnais da Antiga Roma já eram espécies de carnaval. Contudo, para os parisienses que procuravam justificar sua festa como a

> mais importante do mundo, essa não era uma boa informação, visto que nesse caso os italianos seriam os legítimos herdeiros do genuíno carnaval. Era preciso buscar algum tipo de festividade carnavalesca antiga que pudesse ligar a folia francesa do século XIX aos grandes rituais da Antigüidade. (Op. cit., p. 62-63)

Havia entre os muitos eventos populares parisienses uma parada ou desfile que sobressaía em originalidade e, além disso, se configurava como expressão a qual se poderiam atribuir traços mitológicos da antigüidade remota, reinventando-se, assim, uma origem milenar baseada em práticas culturais imemoriais não registradas pela história: o desfile do Boi Gordo. Comenta Ferreira:

> Esse antigo costume não possuía uma origem determinada, o que fazia crer que teria surgido em tempos remotos, pertencendo, desse modo, a alguma tradição gaulesa, o que o caracterizaria, aos olhos da época, como um forte elo entre o presente e a Antigüidade. (Op. cit., p. 63)

O Desfile do Boi Gordo seria, portanto, uma expressão exemplar para a burguesia justificar a celebração carnavalesca como forma culturalmente alicerçada. O Desfile era promovido pelos açougueiros parisienses e consistia num desfile cuja figura central era um boi cevado enfeitado com guizos, fitas, uma coleira de flores e outros acessórios, montado por um menino vestido de cupido, precedido por foliões fantasiados de deuses do Olimpo. A referência aos deuses mitológicos estabeleceria a relação entre a celebração francesa e uma possível origem histórica investida de dimensão tradicional. Segundo Ferreira, o desfile fora "saudado em livros e jornais como essência primitiva do carnaval da cidade" (Op. cit., p. 63).

A tradição do *Boeuf Gras* está ainda viva no Mardi Gras de Nova Orleans, como referência à abundância que caracteriza o carnaval, mais precisamente como referência à abundância da carne, à última refeição antes da quaresma, período de abstinência de carne. O Boi Gordo vivo fazia parte do desfile da Krewe de Rex até 1909. Reaparecerá sobre carro, em *papier mâché*, a partir de 1959, transformando-se num dos mais representativos símbolos do carnaval da cidade. Da mesma forma como na França do século XIX, o carnaval foi investido de uma tradição "inventada". Ouvi, de um convicto especialista em Mardi Gras, que o *Boeuf Gras* era uma reminiscência das celebrações populares medievais, cujos festejos, por sua vez, faziam alusão ao bezerro de ouro pagão citado no Velho Testamento. O que comprova que o universo carnavalesco é uma fonte abundante de material ficcional, para a realização de fantasias, no mais amplo sentido possível da expressão.

Em Nova Orleans, em torno do boi, desfilam homens vestidos de cozinheiros no lugar dos índios da versão original. No Rio de Janeiro, a celebração do boi não se fixou. Sabe-se, porém, que na noite de 6 de março de 1862, conforme anunciado no Jornal do Commercio, houve um desfile de Boi Gordo.

Retomando a imagem do índio nas nossas celebrações carnavalescas, vale sublinhar que a fantasia dos índios de cordão, comum na virada do século XIX para o XX, e que se fixará como a simbologia silvícola, é fruto da imaginação fértil dos pintores europeus que misturam elementos indígenas de várias partes das Américas, criando uma imagem genérica. Esta mesma idéia do índio com coroa circular de penas permanece na fantasia do "gille", figura emblemática do carnaval belga.

Um dos grandes sucessos do carnaval do Rio de Janeiro, de 1961, foi a marchinha de autoria de Haroldo Lobo e Milton de Oliveira, "Índio quer Apito". É precisamente nesse ano, por mera coincidência, que desfila pela primeira vez na avenida um bloco que viria a se tornar uma das mais fortes referências do samba carioca contemporâneo, o Cacique de Ramos. O nome da agremiação tem origem no fato de a maioria dos fundadores ter sido batizada com nomes indígenas: Ubiraci, Ubirany, Ubirajara, Ubiratã, Aimoré, Jurema, Jussara, Maíra etc., revelando o vigor das religiões afro-brasileiras (umbanda/candomblé) naquela comunidade.

A presença de índios em blocos carnavalescos é recorrente tanto no Brasil, quanto em outras manifestações carnavalescas americanas, como no Mardi Gras (terça-feira gorda) de Nova Orleans, nos Estados Unidos, em La Ceiba, em onduras, ou no carnaval de Barranquilla, na Colômbia. No Brasil, como nos Estados Unidos, é relevante o fato de ser nas comunidades de afro-descendentes que a presença da fantasia de silvícola se faça notar de forma mais evidente. As tribos de índios do carnaval novaorleanense têm, como o Cacique de Ramos na umbanda e no candomblé, profundos alicerces religiosos nas "igrejas espirituais". Na encruzilhada do sagrado e do profano, ao se travestirem de índios, os afro-descendentes cultuam durante o ano e homenageiam no carnaval "os donos da terra americana", numa evidente busca de pertencimento ao novo mundo para onde foram transferidos como escravos, nos sórdidos porões dos navios negreiros.

Em Nova Orleans, paralelamente ao carnaval das Krewes, ou ao carnaval oficial, branco, muito semelhante ao nosso carnaval do século XIX, em que o desfile das Grandes Sociedades com seus carros alegóricos era o ponto alto, há um carnaval negro cujo ápice são os homens negros vestidos de índios.

Reverenciar através da indumentária os donos da terra americana não seria tomar de empréstimo o culto aos seus ancestrais e entidades africanas? Haverá algum tipo de identificação entre a idéia de liberdade do silvícola com a de libertação da escravatura? A hipótese do pertencimento e identificação não é aventada por um dos estudiosos do assunto – David Elliot Draper (DRAPER,1973, p. 82), que defende que a motivação das fantasias dos *Mardi Gras Indians* (índios do Mardi Gras) teria como fonte de inspiração o *Wild West Show* (Show do Oeste Selvagem), de Buffalo Bill, que se apresentou em Nova Orleans, em 1885, durante a Exposição Mundial da Indústria do Algodão. A classe trabalhadora negra que freqüentava os *shows* se identificava com os índios massacrados no espetáculo.

Entre as canções tradicionais cantadas nos ensaios dos grupos de índios do Mardi Gras, há uma cujo título indica ser o chefe da tribo uma espécie de rei: chama-se *Golden Crown*. Nos versos iniciais é dito que o Grande Chefe usa uma coroa de ouro.

As questões que envolvem a cultura dos índios do Mardi Gras são extremamente complexas e não cabe aqui aprofundar considerações. Limito-me, de forma esquemática, a observar que os trajes que, a princípio, me pareciam assemelharem-se com as fantasias dos destaques das Escolas de Samba, são, na verdade, bastante singulares. Em primeiro lugar, essas roupas não são confeccionadas para produzir um efeito para quem as vê à distância, como nas escolas de samba, em que os destaques desfilam em carros alegóricos e as fantasias são idealizadas, com seus esplendores fixos, para provocar efeito. Os trajes dos índios do Mardi Gras se destacam pelas minúcias, pelos detalhes das cenas feitas com minúsculas miçangas. Os índios do Mardi Gras não desfilam em carros e não se apresentam para multidões. Eles saem nas ruas de suas comunidades, na área em que vivem, pela manhã, em duas únicas ocasiões: na terça-feira gorda, ou *Mardi Gras Day,* e no *Big Sunday*, o domingo mais próximo do dia 19 de março, dia de São José no calendário cristão, a que corresponde, no vodu, a data de celebração de Legbá, entidade identificada ao Exu nagô.

Cada indivíduo desempenha um papel específico na tribo. O espião, que sai dois quarteirões à frente do Grande Chefe, para saber se sua tribo pode passar sem perigo; o porta bandeira; o pajé; a rainha, as princesas e a figura máxima, o *Big Chief*, Grande Chefe. Para merecer o cargo de *Big Chief* o indivíduo precisa preencher uma série de requisitos, tais como ser um membro ativo e representativo de sua comunidade, ser um chefe de família com qualidades destacáveis, ser bom cantor e conhecer o repertório tradicio-

nal, ser habilidoso e criativo para poder confeccionar, a cada ano, um novo traje que deverá ser inteiramente bordado por ele. As roupas são narrativas e quando as tribos se encontram os *Big Chiefs* devem ser capazes de ler a roupa um do outro.

Até meados do século passado os encontros entre chefes redundavam em verdadeiros confrontos tribais, em que muita gente se feria ou morria. Hoje, a guerra é pela beleza. Busca-se saber quem será o mais belo *Big Chief* de cada ano. De acordo com a área, *Up Town, Down Town, Mid Town*, (cidade alta, baixa ou centro), a roupa varia de influência. Há roupas inspiradas nos índios das planícies e roupas de inspiração africana. Tootie Montana, o mais velho dos *Big Chiefs*, um dos últimos falantes da língua crioula da região, falecido em 2005, pouco antes da passagem do furacão Katrina, quando defendia a cultura dos Índios do Mardi Gras, revolucionou o traje, introduzindo seu saber da profissão cotidiana. Gesseiro, autoridade no restauro de sancas e tais, tridimencionou as roupas, bordando volumes que se projetam no oceano de plumas.

No Brasil, os caboclos ainda resistem, em algumas celebrações. Precisa-se prestar mais atenção neles, na beleza dos brincantes de Bumba-Meu-boi maranhense, por exemplo, nos caboclinhos do carnaval do Recife, nos brincantes dos maracatus rurais. Eles são os reis e a fonte de inspiração em Parintins, na festa do Boi-Bumbá carnavalizado.

Contemporaneamente, a imagem dos nossos índios é reinventada na Timbalada, onde os afro-descendentes ganham as ruas de Salvador com pinturas corporais que hibridizam grafismos cerimoniais do candomblé e referências ao caboclo, símbolo da independência baiana, ao som da batida ritmada dos timbales regidos pelo apito preciso de Carlinhos Brown. Afinal, índio quer apito; quer reconquistar seu espaço.

Bibliografia

DRAPER, David Elliot. *The Mardi Gras Indians: the ethnomusicology of black associations in New Orleans.* New Orleans:Tulane University, 1973.

GÓES, Fred. Índio quer apito. *O Prelo.* Revista de Cultura da Imprensa Oficial e do Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: CEC, ano III, nº 6 mar./abril/maio de 2005, p.11/12.

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do Carnaval*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

________________. *Inventando Carnavais*. Rio de Janeiro: Ed UFRJ.2005.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador*: *D. Pedro II, um monarca nos trópicos.* São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Resumo: As representações da figura do silvícola nos carnavais americanos, com ênfase no carioca e no Mardi Gras, de Nova Orleans, no contexto de reinvenção do rito no Novo Mundo.

Palavras-chave: Índio, representação, carnaval carioca, Mardi Gras, cultura das Américas.

Abstract: The representations of Indians in the American Carnivals specially in New Orleans Mardi Gras and in the Carnival of Rio de Janeiro.

Key-words: Indian, representation, carioca carnival, Mardi Gras, culture in the Americas.

ESCOLAS DE SAMBA DO BARRACÃO À AVENIDA

PREPARANDO O CARNAVAL
AS ESCOLAS DE SAMBA E SUAS ENGRENAGENS

Moacyr Barreto da Silva Junior

Apresentação

Nas últimas décadas, particularmente após a inauguração, em 1984, da Passarela do Samba (carinhosamente chamada de Sambódromo), o ponto alto do carnaval do Rio de Janeiro tem sido o desfile das escolas de samba, principalmente daquelas que constituem o chamado Grupo Especial da Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA).

A preparação para esse evento, via de regra, definido como o maior espetáculo da terra a céu aberto, exige das escolas de samba todo um ano de árduo trabalho que tem seu ápice nos oitenta minutos destinados pelo regulamento da LIESA para a apresentação do desfile de cada agremiação. Diante do sempre grande público presente e dos milhões de telespectadores que, no Brasil, e em diversos outros países do mundo, assistem ao desfile, cada escola busca, nestes minutos, fazer um desfile capaz de conquistar o tão almejado título de campeã do carnaval carioca.

O presente artigo documenta a palestra apresentada no Seminário "Imaginários do Carnaval no Tempo e no Espaço", organizado pelo Núcleo Interdisciplinar de Estudos do Carnaval / UFRJ, em maio de 2006. É embasado na vivência adquirida ao longo de mais de trinta anos de participação no carnaval carioca e, em especial, a que foi construída nos últimos onze anos como integrante do Conselho de Carnaval da Estação Primeira de Mangueira.

Com tais fundamentos, sem a pretensão de expor uma verdade absoluta e com a preocupação de não apresentar apenas um relatório, buscamos neste texto mostrar uma visão sobre o tema e fomentar a reflexão e discussão dos leitores sobre o dia-a-dia do preparo do carnaval.

Construindo o Espetáculo

As escolas de samba começam a preparar seu próximo carnaval quase que concomitantemente com o término de seu último desfile. Assim, a preparação do carnaval percorre um longo caminho durante o qual, além da

criatividade, são utilizados diversos princípios das áreas de administração, de comunicação e tecnológica, tendo como objetivo o perfeito encaixe das inúmeras engrenagens envolvidas. É preciso buscar não só o correto funcionamento da parte técnica, mas também a empatia com o público, estabelecendo um vínculo de afeto e emoção.

No processo de construção do espetáculo, o primeiro passo é a escolha do enredo – um bom tema é fundamental para uma boa apresentação. Hoje em dia, a definição do enredo envolve não só o potencial de carnavalização do tema, ou seja, sua possibilidade de enquadramento em um samba-enredo, em fantasias, em alegorias e adereços, mas também seu potencial de captação de recursos, uma vez que os custos de preparação de um desfile são extremamente altos e nenhuma escola consegue desenvolvê-lo apenas com os recursos oriundos da LIESA e de seus ensaios.

Algumas escolas definem o enredo em conversas entre seu presidente e o carnavalesco, outras, em reuniões do conselho de carnaval. No caso da opção pela definição do enredo em conselho, a primeira peça da engrenagem do carnaval torna-se a própria constituição do conselho, feita por indicação do presidente, do vice-presidente e do diretor de carnaval. Essa escolha identifica elementos capazes de contribuir na preparação e execução do carnaval, desenvolvendo variadas funções e atuando em diversos segmentos da escola. Acreditamos que a reflexão no conselho promove maior debate, aumenta a possibilidade da decisão por um enredo mais adequado à agremiação, além de facilitar o desenvolvimento do princípio da descentralização das funções, permitindo a especialização de ações e tornando mais fácil o acompanhamento dos diferentes preparativos para o grande dia.

Após a definição do enredo, é preparada uma sinopse do tema, posteriormente entregue aos compositores para que elaborem o samba-enredo. Essa sinopse, na verdade, já estabelece os pontos-chave do carnaval a ser apresentado, pois quando ela é confeccionada já se pode antever os momentos relevantes em que o tema será destacado nas alegorias, nas fantasias e até mesmo em alguma surpresa que a escola vá levar para o desfile. Trata-se, portanto, de preocupação fundamental a elaboração de uma excelente sinopse, até porque ela é uma espécie de cartão de visitas da agremiação, primeiro elemento do carnaval a ser amplamente divulgado para a mídia em geral e é também de onde partem as primeiras discussões, reflexões e polêmicas. Vale destacar que, ainda no mês de setembro, a LIESA organiza uma festa para que as escolas apresentem seus carnavalescos e enredos para o carnaval do ano seguinte.

Elaborada a sinopse e distribuída para os compositores, o conselho de carnaval e o carnavalesco passam a ter como foco de seu trabalho aquilo que podemos considerar a preparação da concepção geral do desfile. Isto abrange o enquadramento das alas nos diversos setores, a definição e criação dos figurinos, das alegorias e dos adereços, enfim, a elaboração do roteiro. O roteiro do desfile é, posteriormente, apresentado à LIESA, como parte dos documentos obrigatórios para compor o caderno *Abre Alas*, publicação entregue aos julgadores, às Escolas de Samba do Grupo Especial e à imprensa.

Essas etapas de construção do carnaval acontecem de forma simultânea e integrada. Portanto, a divisão aqui exposta é apenas didática, objetivando favorecer o entendimento de tão fantástica engrenagem.

Enquanto a estrutura da escola está voltada para a definição do roteiro, os compositores empenham-se na elaboração dos sambas-enredos. Algumas vezes, o número de obras apresentadas para o concurso de samba-enredo atinge a casa das dezenas. Em cada uma das parcerias que inscreve sua composição no concurso existe a certeza de que seu samba é o melhor, o que transforma a escolha em momento de grande tensão durante todas as fases do concurso, principalmente na final.

Normalmente, em função do número de composições apresentadas, são constituídas chaves nas quais as obras inscritas vão sendo submetidas a processo eliminatório, até chegar aos três ou quatro sambas que concorrerão na final. À medida que as eliminatórias se vão sucedendo, as parcerias que estão com suas composições classificadas investem em levar um grande número de torcedores. Essas torcidas, ensaiadas e organizadas, expressam toda sua alegria na defesa da qualidade de sua composição predileta, buscando influenciar a decisão da comissão julgadora. Às torcidas somam-se os segmentos tradicionais da escola como, por exemplo, a Ala das Baianas, a Velha Guarda, o Departamento Feminino, a Bateria, as Passistas, o casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira, os Presidentes de Alas e os Diretores, além do público em geral, que, de forma direta ou indireta, manifesta também seu apoio a essa ou àquela composição.

Talvez o mais interessante fenômeno da escolha final de samba-enredo seja a maneira como, após o anúncio da composição vencedora, a escola se unifica em torno daquele que será seu hino para o próximo carnaval. Na maioria das vezes, as divergências ocorridas durante a disputa são superadas na própria quadra no dia da final, ou, no máximo, alguns dias após tudo está superado. Podemos afirmar que o samba é responsável por mais de sessenta por cento do desenvolvimento de um bom desfile e estabelece um dos maio-

res vínculos com o público. Portanto, todas as agremiações dão especial atenção a essa escolha.

Com relação às fantasias, após o desenho dos figurinos se segue a etapa de confecção dos protótipos, fase na qual é produzida uma fantasia de cada ala. Algumas agremiações promovem um grande evento aberto para a apresentação dos protótipos, enquanto outras fazem esta apresentação apenas para o público interno. Uma vez aprovados, os protótipos são encaminhados para reprodução, ou seja, vão para ateliês onde são copiados em números compatíveis com o dos integrantes de cada ala.

Se considerarmos o fator tempo, na etapa de apresentação de protótipos e definição do samba-enredo já estamos chegando a outubro.

Enquanto isso, a preparação do desfile começa a tomar forma também no barracão. Ferreiros e carpinteiros iniciam a montagem das estruturas dos carros alegóricos, os escultores criam os adornos e os decoradores em suas bancadas valorizam cada detalhe a ser colocado nos carros.

Acalentando o sonho

Enredo, samba-enredo e fantasias definidos, carros alegóricos em montagem, será que isso basta para que a escola possa sonhar com o título? Com certeza tudo isso é muito importante, mas não garante a vitória, pois cada vez mais as escolas se superam e o carnaval é ganho no detalhe que faz a diferença. O período em que tais detalhes são preparados é o que estamos caracterizando como o de acalentar o sonho. O que era um texto impresso, um desenho ou uma planta baixa, começa a ganhar formas e cores, o trabalho de barracão vai-se intensificando e de um dia para outro o cenário se modifica. Tudo passa a caminhar de forma mais intensa – os segmentos da escola aceleram seus ensaios, a bateria se encaixa com o samba-enredo, os intérpretes se afinam com o ritmo. Todos treinam, buscando a melhor performance para o grande dia.

Nesse momento as escolas começam a preparar também as grandes surpresas, aquelas com que esperam fazer diferença no desfile e que, na maioria das vezes, são guardadas a sete chaves, conhecidas apenas por alguns poucos diretores. Como exemplos destas surpresas, podemos citar a Comissão de Frente da Estação Primeira de Mangueira que, em 1999, trouxe ao vivo, para a passarela, baluartes do samba como Pixinguinha, Cartola, Clara Nunes, entre outros, e o Homem Voador que, em 2001, atravessou a Sapucaí no desfile da Acadêmicos do Grande Rio.

Nos barracões começam os cuidados com os efeitos especiais, a iluminação e os acabamentos das alegorias. Para os que estão envolvidos na preparação do carnaval, a escola vai ganhando ares de campeã, ou seja, o sonho acalentado parece querer sair dos corações e das mentes e se materializar no desfile que logo irá acontecer. Mas ainda falta afinar certos detalhes e, para isso, são usados os ensaios técnicos realizados na Sapucaí. Hoje, os ensaios realizados nas sedes das escolas são mais uma forma de exposição das agremiações ao público e aos turistas do que realmente ensaios voltados para o desfile. Nas quadras, as escolas apresentam mais um *show* de ritmo e de evolução e aumentam o seu faturamento com as bilheterias, com a comercialização de produtos de sua grife e com o movimento do bar. Não obstante, esses eventos não perderam o brilho e a magia, e a ida aos ensaios de quadra continua a ser um programa imperdível para cariocas e turistas nacionais e estrangeiros, que se emocionam com o belo espetáculo que lhes é oferecido.

Falando dos ensaios técnicos, é preciso dizer que começaram a ser realizados de forma tímida por algumas escolas, que, usando uma expressão típica do mundo do futebol, buscavam treinar no campo de jogo, ou seja, fazer o reconhecimento do gramado. Nos últimos anos, foram assumidos pela LIESA como atividades pré-carnavalescas, passando a ter cunho oficial e um calendário que se estende do início de dezembro até as vésperas do carnaval. No último evento desse calendário, a escola campeã do ano anterior realiza também os testes de luz e som do Sambódromo, numa espécie de ensaio geral da Companhia.

Os ensaios técnicos na Sapucaí são grande oportunidade para que o público possa conhecer um pouco do carnaval que será apresentado pelas escolas sem a necessidade de arcar com o custo do ingresso, como ocorre com o desfile oficial ou mesmo com o desfile das campeãs. Estes ensaios abertos, permitindo maior proximidade do povo, têm também certo cunho saudosista, lembrando de algum modo os anos 1950 quando, como contam os mais idosos, o público assistia de perto aos desfiles, em cima de caixotes. No final dos ensaios realizados aos domingos, a Liga das Escolas de Samba presenteia o público com o *show* de um grande nome de nossa música popular. Por sua vez, cada escola se esforça para apresentar um espetáculo melhor do que a outra, procurando fazer uma prévia de seu carnaval, ainda que as grandes surpresas sejam reservadas para o desfile oficial. Nestas simulações, algumas agremiações identificam as alas com camisetas ou coletes de cores diferentes, usam ônibus ou carros com balões para fazer as vezes dos carros alegóricos, exibem os casais de mestre-sala e porta-bandeira com as fantasias

do ano anterior e as baianas vestidas com o mirinhaque (peça colocada por baixo da saia para fazer a roda da baiana).

Determinados segmentos da escola, embora presentes nos ensaios técnicos, guardam para ensaios reservados seus segredos especiais e, assim sendo, a íntegra de suas apresentações só é conhecida no dia do desfile oficial. Neste caso, normalmente, estão a comissão de frente, o casal de mestre-sala e porta-bandeira, as baianas, a bateria e os grupos que dramatizam algumas passagens do enredo.

Enquanto a bateria prepara seus instrumentos, encourando e decorando as peças que serão utilizadas, no barracão "o sonho é sonhado" com a transformação de ferros, madeira, isopor, fios elétricos e inúmeros outros tipos de material em palcos e cenários em movimento, verdadeiras obras de arte.

Deve ser destacado aqui que a transferência dos barracões para a Cidade do Samba, no segundo semestre de 2005, mudou completamente as condições de trabalho. Os antigos barracões eram espaços improvisados, sem infraestrutura adequada, enquanto que na Cidade do Samba as instalações físicas, a rede elétrica e demais recursos foram especialmente projetados para a produção do carnaval, possibilitando que cada carnavalesco veja suas alegorias integralmente montadas no barracão e permitindo maior qualidade ao trabalho. Sem dúvida, o advento da Cidade do Samba em muito contribuirá para abrilhantar o carnaval carioca, considerando-se o impacto no trabalho desenvolvido nos barracões.

Chega, afinal, a noite da véspera do desfile. É hora de levar os carros alegóricos para o Sambódromo. Quando chegam à Avenida Presidente Vargas, local onde as escolas são armadas antes de entrar no Sambódromo, os carros passam a ser de responsabilidade da Equipe de Concentração. Encerra-se a fase de apenas acalentar o sonho é o momento de transformá-lo em realidade. O coração de cada um dos envolvidos começa a pulsar acelerado. Vai começar o grande dia.

O grande dia

É chegado o dia da apresentação oficial. Um ano de trabalho será exposto e submetido, simultaneamente, a vários julgamentos. Pela manhã os decoradores ultimam a montagem das alegorias, a iluminação é toda verificada, neons e lâmpadas são testados, os efeitos especiais são experimentados, as fantasias dos destaques são montadas. Na realidade, os preparativos são ultimados até soar o terceiro toque de sirene, avisando que a escola tem

cinco minutos para dar início a seu desfile. A cada momento sobe o nível de adrenalina de cada um dos responsáveis pelo desfile.

No horário previsto pelo Conselho de Carnaval, os componentes das diferentes alas se apresentam na área de concentração e os diretores organizam os setores segundo o roteiro previsto.

As escolas são informadas sobre os momentos de avançar até o portão do desfile, aquecer a bateria, repassar o som e outros detalhes, através de toques de sirene. O primeiro toque avisa à primeira escola que o desfile terá início no prazo máximo de quinze minutos. A partir da segunda, este toque passa a significar que o último componente da escola anterior ultrapassou o portão de início do desfile, permitindo à escola seguinte avançar até aquele portão sem, contudo, poder aquecer a bateria ou usar o carro de som. O segundo toque (toque duplo) comunica o prazo de cinco minutos para o início do desfile da primeira escola, passando a informar, a partir da segunda, que o último componente da agremiação anterior ultrapassou a faixa que delimita o meio do desfile, o que permite à escola aquecer a bateria e testar a regulagem do carro de som. Quando a escola é a primeira, o terceiro toque (toque triplo) indica o início do desfile e o acionamento do cronômetro. Para as posteriores, o toque triplo sinaliza que o último componente da antecessora passou a linha que determina o final do desfile e permite que seja iniciada a passagem da voz do intérprete; este sinal indica ainda que o cronômetro será acionado dentro de cinco minutos para que a escola comece seu desfile.

Quando adentra a Sapucaí, na verdade, a escola já começou um pouco antes a apresentar seu carnaval, ao passar pelo Setor Um das arquibancadas, onde se encontram as pessoas que ganharam os convites distribuídos pelas escolas e que, na maioria das vezes, pertencem às próprias comunidades. Este setor é um dos maiores termômetros da avenida. É o povo vibrando, se emocionando e interagindo com sua escola. Passar bem por aí gera uma incrível energia, capaz de contagiar toda a agremiação.

No momento em que a escola inicia seu desfile nada pode dar errado Um mínimo deslize, dependendo da natureza do incidente, pode comprometer diversos itens sujeitos ao julgamento e deitar por terra o sonho acalentado.

O desfile de cada escola é analisado por quarenta julgadores, distribuídos em quatro módulos, ao longo da avenida. Assim, cada um desses módulos é composto por dez pessoas, das quais cada uma é responsável pelo julgamento e pontuação de um dos seguintes quesitos – bateria, enredo, samba-enredo, harmonia, evolução, conjunto, mestre-sala e porta-bandeira, comissão de frente, alegorias e adereços, e fantasias.

Existem ainda regras definidas para que as comissões, indicadas pela LIESA, analisem os quesitos de concentração, cronometragem, obrigatoriedade e dispersão; o não-cumprimento, parcial ou total, dessas exigência, resulta em perda de pontos.

Entendemos que, no desfile, as escolas passam por quatro níveis distintos de julgamento. O primeiro é o feito por seus componentes logo ao término do desfile, quando estabelecem uma imagem de como foi o desempenho da escola e levam seus elogios, suas críticas ou cobranças àqueles que identificam como responsáveis.

Ao longo da Sapucaí o público presente também estabelece um julgamento e o expressa com manifestações de incentivo aos componentes, como, por exemplo, com gritos de "é campeã!" ou através da frieza com que assistem à escola passar. Os Setores Seis e Treze, cujos ingressos são vendidos a preços populares, são os que manifestam seu julgamento de forma mais enfática. Consideramos que o julgamento do público telespectador fica comprometido, uma vez que, em função da maneira como é realizada a transmissão, não consegue ter uma visão global do desenvolvimento do enredo.

Outro julgamento a que as escolas vivenciam é o da mídia. Comentam, elogiam, criticam, apontam a provável campeã e as agremiações que deverão passar para outro grupo. Na quarta-feira de cinzas, antes mesmo da abertura dos envelopes do corpo oficial de julgadores, divulgam as várias premiações concedidas pelos seus jurados, como, por exemplo, o Estandarte de Ouro, das Organizações Globo, e o Tamborim de Ouro, do Jornal O Dia.

Finalmente, temos o julgamento do corpo de julgadores, daqueles que através de suas notas têm o poder de transformar, ou não, o sonho em realidade. Talvez esteja no julgamento oficial o elemento de maior polêmica dos nossos carnavais. Após a abertura de cada um dos envelopes com as notas, surge sempre uma grande celeuma, com reclamações dos que perderam pontos. A discussão dessa questão não é o foco deste nosso artigo.

Conclusão

O carnaval é um fenômeno social, de caráter multicultural, que permite ser apreciado em diferentes cenários. Pode ser pensado sob o ponto de vista econômico, não só por seu potencial turístico, mas também por sua capacidade de geração de renda direta e indireta. Pode também ser analisado pelo aspecto artístico, em virtude de seu conteúdo plástico e cênico. Possibilita a análise de como e por que determinados personagens e fatos relevantes,

antes conhecidos apenas por alguns acadêmicos e pesquisadores, passam a ter projeção, divulgação e se tornam conhecidos do grande público após serem apropriados pelos enredos e sambas das escolas, como por exemplo, Chico Rei (Acadêmicos do Salgueiro, 1964) e Dom Obá II (Estação Primeira de Mangueira, 2000).

O fascínio do carnaval levar-nos-ia a escrever várias laudas, mas nossa intenção no presente artigo foi a de estimular a reflexão sobre o tema, permitindo que cada um dos leitores se aproprie das idéias aqui apresentadas e, a partir de suas reflexões, estabeleça suas próprias concepções.

Para finalizar, ressaltamos que o carnaval é um tema que merece ser mais estudado e apresentamos a letra de Mestre Martinho da Vila que no samba-enredo intitulado "Pra Tudo Se Acabar na Quarta-feira", composto para o carnaval de 1984, de sua Unidos de Vila Isabel, sintetiza com poesia nosso tema.

> A grande paixão
> Que foi inspiração
> Do poeta é o enredo
> Que emociona a velha-guarda
> Lá na comissão de frente
> Como a diretoria
> Glória a quem trabalha o ano inteiro
> Em mutirão
> São escultores, são pintores, bordadeiras,
> São carpinteiros, vidraceiros, costureiras,
> Figurinistas, desenhistas e artesão
> Gente empenhada em construir a ilusão
>
> E que tem sonhos
> Como a velha baiana
> Que foi passista,
> Brincou em ala
> Dizem que foi o grande amor de um mestre-sala
> O sambista é um artista
> E o nosso Tom é o diretor de harmonia
> Os foliões são embalados pelo pessoal da bateria
> Sonhos de rei, de pirata ou jardineira
> Pra tudo se acabar na quarta-feira
> Mas a quaresma lá no morro é colorida
> Com fantasias já usadas na avenida
> Que são cortinas, que são bandeiras
> Razão pra vida tão real da quarta-feira.

Resumo: As diferentes etapas do cronograma de organização e de preparação do desfile de uma escola de samba.

Palavras-chave: organização, cronograma, desfile, carnaval carioca, escola de samba.

Abstract: The different stages in the organization and preparation schedule of a school of samba parade.

Key-words: organization, schedule, parade, Carioca Carnival, school of samba

DO SONHO DO CROQUI À REALIDADE DA FANTASIA

Samuel Abrantes

Fevereiro é o sumo do Rio [...] É como se a população tirasse a roupa e ficasse nua. O que também acontece – mas estou me referindo às roupagens convencionais que nos escondem e falsificam.

Paulo Mendes Campos

Este ensaio pretende relatar o processo de construção das fantasias para o carnaval do grupo especial do Rio de Janeiro, a partir do desenho do carnavalesco. A análise da criação de fantasias e da confecção de composições possibilita ampliar os horizontes de nossos recursos estéticos, para gerar uma escritura eficaz – na tradução do desejo do carnavalesco à realidade da roupa – do traje.

As Escolas de Samba produzem os protótipos de suas fantasias em seus barracões ou em ateliês especializados. Após a apresentação dos desenhos ou croquis (ou "risco") para o desenvolvimento do enredo, os protótipos são elaborados, o que facilita o trabalho dos presidentes de alas, que irão reproduzir a fantasia para seus componentes.

O desfile das Escolas de Samba envolve uma grande complexidade estrutural de elementos. As exigências do espetáculo fizeram do carnaval um fenômeno estético passível de muitas análises. Constitui um evento que articula símbolos e conceitos, e aglutina muitas forças opostas.

Ao confeccionar os destaques, manipulo conceitos e registro as sensações experimentadas durante os meses que antecedem o carnaval, mais precisamente o espaço de tempo compreendido entre dezembro e fevereiro, período em que, entre 2005 e 2006, estive à frente do atelier de fantasias das Escolas de Samba Unidos de Vila Isabel e Unidos do Viradouro.

A experimentação é constante no trabalho de criação de figurino, comum em todas as Escolas, devido à adequação de materiais, às formas, à ergonomia do corpo humano e ao perfil de seus componentes. Cabe ao carnavalesco e ao diretor de carnaval o controle das alas, para a manutenção da idéia inicial, estabelecida no protótipo.

O desfile de uma Escola de Samba não reproduz completamente o ritual que o precedeu e não serve como objeto de mensuração ou não é passível de análise apenas no seu momento de efervescência: há que se pensar no processo como uma infinidade de etapas e desdobramentos.

Procuro registrar o "antes" do momento ritual propriamente dito, compreendendo-o enquanto processo e mecanismo de poder, de sedução do exercício de criação, catalisador de energia e emoção importantes para o desenvolvimento de meu trabalho e para o sucesso do desfile da Escola.

Há, aqui, uma análise das representações simbólicas da forma como foi classificada por Roberto Da Matta (1981). As representações podem ser analisadas como constitutivas de uma espécie de mapeamento simbólico da realidade social. O processo de convivência diário reflete as condições estabelecidas por agentes sociais coletivos, diferentes das condições reais da existência humana diária. Há um intrincado jogo de poder, sedução e ideologia. São categorias próprias de cada grupo ou agremiação que traduzem a forma de apresentação, as concepções, as classificações e ordenações simbólicas de cada realidade. Uma forma de estruturação ou sociabilidade que difere de uma Escola para outra e que corresponde às suas especificidades.

Ao pensar a Escola de Samba – o ritual –, relaciono os estudos propostos por Bakhtin ao conceituar o carnaval. Aproprio-me da definição de que o carnaval é a transformação para a arte do espírito das festividades populares que oferecem ao povo um breve ingresso numa esfera simbólica de liberdade utópica. No ritual, há uma inversão de valores, onde entidades antitéticas e antagônicas se entrecruzam para comprovar a realidade dialógica da própria vida. Há neste processo ritualístico uma troca de representação, de realismo grotesco, onde pobres, negros, ricos, homens, mulheres, oprimidos e marginalizados ou homossexuais assumem o centro simbólico do espetáculo e relativizam todos os padrões sociais anteriormente estabelecidos.

O desenvolvimento de figurinos e adereços é possível a partir do momento em que me sinto seduzido pela história, ou pelos croquis. Este processo envolve uma extensa pesquisa das formas do barroco, das texturas, dos elementos constitutivos da fantasia, volumes, volutas, além das linhas do corpo humano. A historiografia dos elementos referentes aos desenhos, às imagens e às metáforas que podem ser abstraídas do tema também é agrupada aos muitos tecidos, cores, formas e materiais utilizados para traduzir a idéia dos croquis.

Desenvolvi, juntamente com minha equipe, as cartelas de cores, texturas e materiais que poderiam ser usadas na elaboração das fantasias. Sou movido por um desejo de integrar as atividades em grupos distintos de artistas e profissionais. Trabalhei com um escultor, uma modelista, duas costureiras, dois aderecistas, um ferreiro, um sapateiro e três estagiários que se revezavam nas várias fases de produção. A diversidade de funções e profissionais

envolvidos reforça a complexidade do processo de construção de fantasias nos dias de hoje.

Da literatura especializada sobre o tema, extraí algumas passagens e definições: Roland Barthes faz um comentário sobre a comunicação simbólica da roupa no livro *Sistema da moda* e organiza o vestuário em três categorias: a roupa imagem, a roupa escrita e a roupa real. A roupa imagem é fotografada ou desenhada, a segunda é descrita por palavras e a roupa real pode ser tecnicamente descrita em relação aos materiais, processos de construção e outros elementos constitutivos. Esta última serve como fonte da língua, da qual a estrutura icônica ou imagem e a estrutura verbal ou escrita derivam. Roland Barthes utiliza uma terminologia científica tal qual uma classificação gramatical, com gêneros e espécies, a partir dos tecidos utilizados, das cores, dos elementos da roupa ou do conjunto. Articula elementos lingüísticos para encontrar uma unidade significante como uma saia-envelope ou um bordado floral. O texto de Barthes especula sobre a capacidade dialógica estabelecida pelo vestuário, eficaz na produção de muitos discursos.

Do trabalho de Câmara Cascudo, destaquei a origem e interpretação da fantasia:

> Presente nas comemorações 'carnavalescas' desde as festas greco-romanas, a fantasia irá agir como um meio de contato simbólico com a 'outra realidade' representada pelo carnaval, no qual se assume a personalidade do duplo, do outro – eu, do eu – subjetivo que atuam na sombra e no reflexo (CASCUDO, 1984, p. 481).

A fantasia nas escolas de samba do Rio de Janeiro adquiriu uma expressão genuinamente carioca, já analisada em estudo elaborado por Maria Laura Viveiros de C. Cavalcanti, quando percebeu que a confecção da fantasia articula a agremiação, mobilizando e expandindo ao máximo uma rede de relações no carnaval. A autora explica:

> A fantasia situará a posição relativa de cada um no conjunto do desfile articulando os espaços importantes da confecção de um carnaval: barracão, quadra e alas. A fantasia irá produzir um envolvimento de todos os segmentos da escola de samba, trazendo-os de forma mais ou menos consciente para dentro do enredo (CAVALCANTI, 1994, p.171).

Em suma, a fantasia de escola de samba é o espaço privilegiado onde se dará com mais vigor a articulação dos conceitos de popular e erudito, luxo ou elegante, original ou caricato.

Quanto à expressão plástica, Felipe Ferreira destaca que:

> É bem provável que a fantasia das escolas de samba, juntamente com a fantasia de Clóvis, restrita a certas áreas do subúrbio – tenha sido a verdadeira expressão plástica genuinamente carioca do carnaval. Fantasias de salão, fantasias populares, alegorias de clubes carnavalescos e alegorias de escolas de samba, todas elas mantiveram as influências diretas de seus similares europeus (FERREIRA, p. 102-103).

A crise que atinge todas as Escolas de Samba, ao mesmo tempo, reforça a união de um pequeno grupo responsável por seu carnaval. Conscientes destes limites, do cenário que se apresentava, partem com muita garra – e esta é a palavra de ordem nos momentos difíceis – para superar os problemas. A rivalidade entre as Escolas de Samba não fica restrita ao desfile propriamente dito. Há muito mistério em torno do desenvolvimento de seus enredos. A disputa transforma-se nas práticas e representações dos seus sujeitos – personagens do cotidiano da Escola de Samba, nos meses que antecedem os preparativos para o carnaval.

Ao trabalhar no barracão diariamente, acompanhando todos os elementos da Escola, reconheci as formas de interação e as múltiplas redes de sociabilidade que ali se entrecruzam. Preciso mapear os espaços sociais por onde se espalham seus elementos constitutivos, onde as regras de conduta são apreendidas e onde a identidade da Escola se revela. O sentimento de solidariedade que se experimenta no barracão reforça o poder que o carnaval aglutina.

O carnaval possibilita a elaboração de um outro estudo (específico) das representações dos grupos sobre seu próprio processo de construção. A forma de conceber e organizar o tempo, bem como de desvendar os vários códigos simbólicos que são transmitidos, serve como padrão de referência na construção da identidade da Escola de Samba, enquanto comunidade. Neste sentido, a agremiação carnavalesca possibilita uma infinidade de abordagens: antropológica, estética, social e política, todas relativizadas pelos processos e interações entre os sujeitos que participam da construção de sua identidade.

O movimento ritualístico que o carnaval sintetiza em toda a sua história transformou o corpo em alas, estas em setores, em contingente, em Escola de Samba. Este processo determina uma série de movimentos, reúne muitas pessoas com as mesmas intenções e afinidades. Os componentes se desdobram em muitos, diretores de alas, compositores e artistas anônimos "empenhados em construir a ilusão", como dizia um samba antigo da Unidos da Vila Isabel. Um agrupamento de pessoas exercendo funções diversas, com um único objetivo: ganhar o carnaval carioca.

Os elementos das fantasias foram recriados em um universo regido pela criatividade, agrupados em particular efeito visual. Unir detalhes, pesquisar tecidos; tonalidades e custos foram as primeiras tarefas vencidas.

O colorido visual das fantasias e alegorias foi inspirado nos carnavais antigos, nos livros de história da arte, de arquitetura. As fontes de pesquisa nos conscientizavam de que o enredo exigia uma sofisticação, um requinte que era latente na maquinaria, nos cenários de teatro ou mesmo no sentido de espetáculo que o carnaval adquiriu. Dessa forma, manipulo também conhecimentos referentes ao beneficiamento de materiais, tingimento, envelhecimento e acabamentos.

Ao iniciar este texto falei da complexidade que o carnaval alcançou. Essa questão da identidade na Escola de Samba mereceria uma abordagem específica que não é nosso propósito aprofundar. Concentrei minha atenção no desenvolvimento das fantasias. No percurso desta relação, sentia-me extremamente à vontade e muitas formas ou detalhes das roupas foram transformados ou reelaborados durante sua confecção.

A palavra de ordem, no começo, era harmonia. Aliás, desde o início meu trabalho foi movido, primeiro, pelo conceito de harmonia, depois pelo de materiais, de cores, de formas e, afinal, pelos contatos com os componentes da Escola. A harmonia iniciou na prancheta dos desenhos e norteou os encontros com a Diretoria de carnaval para culminar na evolução da Escola, no palco – a avenida.

Para entender a razão do sucesso de uma escola caberia analisar todos esses componentes lúdicos que o ritmo, o batuque, as fantasias e os carros alegóricos despertam. O carnaval, através da história, impôs uma série de mudanças, os meios de comunicação fazem valer seus interesses, mas o ritual, a música, o encantamento com que se apresentam os atores no desfile tornam o espetáculo cada vez mais grandioso, envolvente e sedutor.

Estamos diante de conceitos abstratos como emoção, sentimento, sedução e delírio, e dificilmente conseguiremos uma explicação lógica para os oitenta minutos de desfile de uma Escola. O carnaval, como o teatro, trabalha com o sentido implícito do rito, da magia, de contágio. O carnaval e o teatro atravessaram décadas com a mesma marca ritualística de encantamento.

O carnaval subverte a ordem. Ele reorganiza as bases mais rígidas da sociedade e nos coloca diante da relatividade da vida, das coisas. Pode ser percebido como elemento transformador de indivíduos ou grupos, enquanto cultura ou agente do processo histórico.

Com o desfile da Escola de Samba, reafirmo minhas certezas e experimento um sentimento de vitória. Aposto na união de fantasia e história, homem e mito, uma completude e realização de esforços enquanto maestro do processo criativo, e de ator e agente deste processo.

O carnaval é um ritual onde emergem a criatividade e a emoção de muitas pessoas. Resgatamos o sentido de união e liberdade, massificados nos outros dias do ano. Com certeza, o que contagia não pode ser previsto, nem entrar na contagem dos pontos, como quesito para os julgadores, por absoluta falta de objetividade para defini-lo.

Para ampliar o sentido ritual, apropriamos-nos do discurso de Michel Mafesoli, que estabelece a correspondência entre palco e platéia:

> A emoção (estética) focalizada, não mais como um fenômeno psicológico ou como suplemento da alma, sem conseqüência, mas como estrutura antropológica cujos efeitos restam-nos apreciar. Isso nos leva a encarar a idéia obsessiva do estar – junto como sendo, essencialmente, o 'reatamento' místico sem objeto particular. Assim como podemos considerar a arte como forma pura, é possível encarar a sociedade como simples fenômeno de agregação. Neste sentido a emoção estética pode servir de alicerce. Certamente ela tornará mais sólida a partir de elementos 'objetivos': trabalho militância, festas grupais, indumentárias, ações caritativas, mas esses são somente pretextos visando legitimar a relação com os outros (MAFESOLI, p. 36, 1989).

O desfile das Escolas de Samba absorve o trabalho e o interesse de muitas instituições, legitima a ação de vários grupos, agrega várias expectativas. É, hoje, propriedade disputada por facções políticas, comerciais, intelectuais e leigas, que encontram aí razões diferenciadas para o exercício da afirmação de suas aspirações, desejos ou esperanças.

"Uma obra de arte só emociona aqueles para quem ela é signo". A frase foi colhida das lições de sala de aula e confirma a nossa crença na eficácia da obra de arte. Transpomos a frase para as questões que levantamos sobre o desfile das Escolas de Samba e percebemos que esta também "fala" para muitos indivíduos. Seus signos veiculam verdades e não simplesmente fantasias.

Uma abordagem escrita do impacto que os signos exercem sobre seus desfilantes e sobre o público ampliaria questões relacionadas com o poder da criação estética e com o campo de atuação. Seria uma abordagem em torno dos desdobramentos possíveis da fantasia, dos efeitos para além de nossa visão, caracterizada por uma difícil especificidade. O conceito de estética tem, em sentido mais amplo, o poder de agregar e fortalecer uma sociedade. Esse fortalecimento, essa reunião de esforços em torno de um evento ou de um objeto artístico (mesmo que para muitos seja uma arte menor) está presente em todas as fases do carnaval carioca. Estes mecanismos fazem do carnaval um espetáculo singular em seu poder de união.

A atuação da Escola de Samba, sua esfera de ação, transcende os limites físicos da passarela do samba ou da quadra de ensaios, e participa de todos os

momentos no cotidiano das comunidades envolvidas. A emoção, fio condutor de todo trabalho, reúne foliões e espectadores de várias línguas, de várias nacionalidades.

Conclusão: especulações e abordagens mediadoras

Muitas idiossincrasias podem ser percebidas no processo de confecção de fantasias. O carnaval foi, fundamentalmente, espaço de exercício estético de meus conhecimentos e uma oportunidade de afirmação discursiva. Festa pagã em que se democratizam os diversos setores hierarquizáveis de nossa sociedade. Estado em que se incendeiam os corações dos foliões em um só sentido: o da emoção. A liberdade de expressão subverte a ordem e promove o encontro de artistas, leigos, poetas, historiadores, comentaristas, sambistas etc.

Experimentei, com os preparativos para o carnaval de 2006, um sentido prático e amplo de possibilidades de criação estética. Percebi que o carnaval é absolutamente prioritário para o desenvolvimento de meu trabalho, meus figurinos e adereços, pois estes reforçam o sentido de teatralidade do carnaval. O figurinista teatral deslocou o seu eixo de atuação para uma nova forma de expressão, tão sedutora quanto o teatro, mas que assegura um poder de desenvolvimento muito maior.

O exercício de confecção dos protótipos e destaques me proporcionou mais uma vez o privilégio de ser tomado pela emoção e pela magia do carnaval. Percebi a paixão que mobiliza milhares de pessoas e, numa perspectiva totalmente literária, o arrebatamento, como na disposição anímica dos líricos. Da Escola de Samba emerge a síntese dramática possibilitada pela catarse final que é o desfile na Marquês de Sapucaí. O que está em xeque é, simbolicamente falando, o caráter de humanidade que nos move e nos une em nome de uma agremiação ou outra. E esta humanidade se define nos símbolos veiculados pelo carnaval, tão vitais quanto a energia que nos mobiliza e eterniza.

O carnaval é uma celebração coletiva de alegre relatividade, de ambivalência significativa. Produz uma multiplicidade de conceitos e práticas sociais, religiosas e profanas. Tempo onde tudo é permitido, um tempo suspenso no ar. O ritual, neste sentido, não só interfere, como determina a noção de tempo no espaço do carnaval. A Escola é a mediadora das relações sociais, de intensificação de valores, tempo de agregação de componentes, diretores, simpatizantes ou mesmo meros freqüentadores em busca da ilusão, da fantasia e da diversão.

É na trama do tecido invisível proposto pelo carnaval que se entrelaçam atores e espectadores. O carnaval reafirma a importância da participação

popular nas manifestações culturais e se constitui em instrumento harmônico de reconhecida alteridade cultural. Há que se perceber no carnaval a coexistência de uma série de discursos, de uma intertextualidade passível de nos arrebatar e estabelecer a recuperação e a classificação dos símbolos que permeiam nossa identidade social e justificam o papel da arte na sociedade.

O trabalho de confecção das fantasias reacendeu emoções, configurando momentos de grande entusiasmo, exercício fugaz de irremediável vocação para a sedução que já foi traduzido em verso: "Pra tudo se acabar na quarta-feira".

Bibliografia

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular da Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitech/Ed. da UnB, 1993.

BARTHES, Roland. *O sistema da moda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

CAMPOS, Paulo Mendes. Rio de Janeiro, in Caderno B / Especial do *Jornal do Brasil*, Domingo, 05/02/1989.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca*: dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: FUNARTE/UFRJ, 1994.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

FERREIRA, Felipe. *O marquês e o jeque.* Estudo da fantasia para escolas de samba. Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999.

MAFFESOLI, Michel. *Ética da estética*. Rio de Janeiro: Papéis Avulsos, 1989.

MATTA, Roberto da. *Universo do carnaval*: imagens e reflexões. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1981.

MORAES, Eneida. *História do carnaval carioca*. Revista e atualizada por Haroldo Costa. Rio de Janeiro: Record, 1987.

Resumo: A experiência na transformação de uma idéia concebida pelo carnavalesco em estrutura têxtil, em formas usáveis, e a sedução de apropriar-se de uma idéia e torná-la real.

Palavras-chaves: croqui, figurino, transformação, carnaval, escola de samba

Abstract: The experience of transforming an idea of the Carnival organizer into a textile structure, into dressing forms, and the seduction of assuming this idea in order to make it real.

Key-words: sketch, fashion pattern, transformation, carnival, school of samba.

O ENREDO: UMA PROPOSIÇÃO IMAGINÁRIA (ADA) PARA A REPRESENTAÇÃO NO DESFILE

Clécio Quesado

Para maior proveito de nossa participação neste Simpósio, nossa abordagem sobre a concepção e realização do enredo nos desfiles das escolas de samba se desdobrará em duas etapas. Partiremos inicialmente da formalização conceitual e da história da inserção do enredo como componente basilar do espetáculo para a sua construção e para a metodologia de sua apreciação e julgamento estéticos.

As questões conceituais e históricas

O enredo é, de um ponto de vista teórico-conceitual, a proposição de realidade ficcional, descritiva ou até mesmo dissertativa que constitui o fio condutor de sentido de um desfile de escola de samba. É a concepção de base que estrutura toda a realização semiológica do espetáculo que corre por 80 minutos na Avenida. Essa proposição de realidade foi, inicialmente, por força das contingências epocais, uma matéria de extração histórica. Contar a história do país foi uma das tendências do samba desde o seu nascimento derivado dos cantos dos ex-escravos, no início do século XX e, depois, das escolas de samba quando tiveram os seus desfiles como variações das Grandes Sociedades. O cotidiano da vida social e política do país permaneceu e se intensificou no ritmo das marchinhas satíricas de carnaval confinadas, porém, nos bailes de salão. Ganhando as ruas, saídos dos seus guetos da Gamboa, mas sob o controle da censura do Estado, o samba e o enredo levados para as ruas pelas escolas dava preferência aos fatos históricos e aos grandes personagens nacionais. Não deixa de ter sido um processo de afirmação através da concessão e da convivência em uma sociedade dominada pelo branco e seus preceitos europeus de expressão artística. E a classe dominante acabava por incorporar essa tendência e até mesmo dela tirar proveito. Essa tendência se consuma quando, em 1933, o governo Vargas decreta a legalização das escolas sob a forma de Grêmios Recreativos patrocináveis pelo erário público, impondo, em contrapartida, a restrição dos seus enredos a temas e personagens nacionais. Compelidas pela obrigação de estado, as escolas passam a

contar e a cantar a realidade brasileira sob a forma de reverência e exaltação, de modo a colaborar para a construção de uma concepção positiva do país no formato ideológico do Estado Novo getulista.

Os anos 1940 são, contudo, decisivos para a configuração dos desfiles das escolas durante o Carnaval nos moldes como permanecem até hoje. Antes, o enredo era um componente de sentido adicional e quase descompromissado com a totalidade semiótica do desfile. As escolas podiam apresentar-se com um dado enredo, mas sendo embaladas por sambas de terreiro em nada alusivos ao tema, ou mesmo com um "samba de chegada" e outro "samba de saída". No intervalo entre um e outro, o presidente da agremiação explicava o enredo à comissão de julgamento enquanto a bateria reaquecia com tochas feitas de jornal os couros ainda não sintéticos dos instrumentos. Fantasias e alegorias podiam também não ser, obrigatoriamente, atreladas a ele. É por essa época que o departamento de sentenças da prefeitura torna obrigatório que as escolas tenham, antecipadamente, um enredo e que ele se consolide com os sambas que os tomam como temas. Começa então a nascer o espetáculo dos desfiles nos moldes como ele se configura até hoje, e o samba e as escolas passam a ter a legitimidade social ao mesmo tempo em que correspondem aos ditames do Estado.

Essa simbiose da busca de legitimação na sociedade com a imposição do Estado atinge a sua plenitude pelo final da década de 1950, quando o Carnaval das escolas começa a se transformar num espetáculo popular e a conquistar o espaço ainda dominado pelas marchinhas dos salões e pelo bem comportado desfile das Grandes Sociedades.

Os anos 1960 surgem como um primeiro marco de radicais mudanças na concepção dos enredos das escolas de samba. Certamente saturada e exaurida a fase da exaltação dos temas nacionalistas, as agremiações passam a referenciar problemas sociais, como, por exemplo, a questão dos negros levantada talvez pela primeira vez no enredo "Quilombo dos Palmares", que a Acadêmicos do Salgueiro levou para a Avenida em 1960. E essa virada se dava exatamente com a entrada da academia no mundo do samba pelas mãos do Prof. Fernando Pamplona e sua equipe composta entre outros por Arlindo Rodrigues e Nilton Sá.

A década de 1960 foi uma das mais pródigas no que diz respeito à utilização do enredo como expressão de crítica social, mesmo que sob a forma de camuflada sátira face ao clima de repressão da ditadura militar ou mesmo da autocensura por ela inspirada. Nesse ponto, merecem destaque alguns temas levados para desfile, por exemplo, pela Unidos de São Clemen-

te. Mas vale também ressaltar o caso dos enredos "História da liberdade no Brasil", da Acadêmicos do Salgueiro, em 1967, e "Heróis da liberdade", da Império Serrano, em 1969, nos quais, se o tema é histórico, o teor do enfoque é social e implicitamente crítico.

Os anos 1970, com o recrudescimento do regime militar, trouxeram poucas novidades no panorama dos enredos das escolas de samba. Por força dessa circunstância, foram se mesclando uma ou outra iniciativa de temas de tratamento brandamente social com a investida em argumentos de teor mais imaginativo. Vale ressaltar que para isso contribuiu decisivamente a entrada de Joãozinho Trinta no Salgueiro, com o carnaval de 1974, sob o título de "O Rei de França na Ilha da Assombração", um tema que trouxe o imaginário como uma nova contribuição para o carnaval e que implantou de uma vez a tônica dessa tendência para os enredos das escolas de samba. Mas o que prevaleceu mesmo foi a busca de exaltar valores nacionais embutidos na ideologia do poder militar dominante, centrada na mítica de um "Brasil grande" que "ninguém segura" e que deve ser contemplado sob o maniqueísta lema do "ame-o ou deixe-o".

Nos 1980, no entanto, com os alvores da abertura política e o fim do sistema ditatorial, o quadro de construção do enredo passa por novas mudanças na busca de resgatar os temas sociais e na tentativa de espelhar as esperanças da sociedade. Mas não há maiores destaques a registrar senão a grande virada provocada pelo enredo "Kizomba, a festa da raça", no desfile da Vila Isabel de 1988. Sob o predomínio do carnaval já marcado pela exuberância e pelo luxo, a escola do bairro de Noel Rosa realiza de maneira simples e com materiais considerados não-nobres uma magnífica representação estética da cultura e das questões da negritude.

A década de 1990 se caracteriza por um entrecruzar de correntes que oscilam desde a retomada de uma ou outra referenciação histórica em releitura ao pontuar de questões sociais e à livre criação imaginária, até o sem-limites do quase delírio. A ênfase é dada para este último aspecto que desemboca já em declínio no Carnaval do novo milênio. Para isso contribuiu, a partir do desfile de 1996, a supressão da obrigatoriedade dos temas ligados à brasilidade. Mas, de qualquer forma, face à consagração dessa tendência desde o início dos anos 1990, o enredo em si e a apresentação das agremiações passam a ser não mais um desfile, mas o grande espetáculo de demanda certamente mais televisiva. É quando os enredos das escolas de samba encontram uma outra vertente para sua realização por força de circunstâncias agora ditadas pelo mercado: são os enredos patrocinados por um mecenato interessado que

busca no espetáculo das agremiações carnavalescas uma mídia efêmera em sua manifestação, mas de grande efeito para a oferta de seus produtos ou a divulgação de seus perfis. Surgem então os temas tratados com feições pretextualmente históricas e geográficas, mas com lugares marcados para atender às expectativas do patrocínio e cuja eficácia e sucesso dependem, é claro, da maior ou menor capacidade criativa do carnavalesco e sua equipe.

As questões técnicas

Tomando à risca a metafórica mas verdadeira assertiva do Mestre Joãozinho Trinta de que o desfile de Carnaval é uma ópera de rua, o entendimento, a leitura plena do desfile, do ponto de vista do enredo, torna-se quase que um privilégio de poucos. Em toda representação operística, o tema de que se trata aparece iconicamente formulado através de outros signos por vezes não-narrativos, sejam eles visuais (vestimentas, adereços etc.) ou dinâmicos (bailado, encenação etc.). No desfile de Carnaval, essa iconicidade se apresenta mais complexa ainda. O enredo se desenvolve também em atos, que são os setores, via de regra oito, divididos em alas e separados por alegorias que formam como que suas sínteses. Ele se manifesta ainda visualmente na caracterização das fantasias de cada uma das alas que têm a função de representar plasticamente o andamento do enredo. Cada carro alegórico, como síntese setorial, deve cumprir o seu papel de formalizar os planos em que se desenvolve o enredo pelas alas que a ele se reportam. E a sua observação e julgamento no quesito "enredo" não deve levar em conta a estética de sua elaboração – matéria a ser considerada pelo quesito para isso apropriado –, mas a consistência de sua representação temática. Para o julgador de alegorias, a falta de uma ou mais delas no momento da realização do desfile na Avenida não é motivo de penalidade, mas para o quesito "enredo" qualquer defecção é prejudicial ao entendimento. Não pode faltar ao desfile, uma vez tenha sido concebida e anunciada como sua parte integrante. Até mesmo a eventual coreografia de uma ala é matéria de julgamento por parte do analista de enredo, pois a sua pertinência para com o tema ou suas variações pelas alas deve ser avaliada. Ao julgador de fantasia, por exemplo, cabe avaliar a sua elaboração artística desde a escolha dos materiais até o efeito estético produzido, mas ao de enredo importa ainda observar a representação visual do tema e de suas variações.

Como ópera do povo e da rua, o desfile das escolas de samba necessita – e efetivamente dispõe – de um libreto que propicie a leitura em sentido

amplo de seu tema e das modulações temáticas na representação – também amplamente icônica – de sua realização plástico-visual. Trata-se do livro *Abre alas*, calhamaço em dois volumes de cerca de três centenas e meia de páginas, um para cada noite de desfile, que a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro elabora e distribui para a imprensa e para seu corpo de julgadores. Estes são, principal ou quase que exclusivamente, os espectadores privilegiados dessa que é a maior ópera do planeta. A grande platéia da Avenida – à exceção dos atônitos turistas de além-mar, é claro – assiste à festa, via de regra, com os olhos da paixão de torcedores. O olhar eletrônico da televisão, principalmente depois da compra de exclusividade do sinal por parte de uma emissora, tornou-se bastante umbilical, vendo e mostrando o que mais lhe interessa, pelo menos no que concerne à transmissão para a recepção nacional. Assim sendo, é a equipe de julgamento do quesito enredo que, por dever de ofício e por prazer estético, se torna a mais privilegiada das platéias desse espetáculo. Recebendo com antecedência o *Abre alas*, libreto dessa ópera monumental, o julgador de enredo examina a concepção de cada enredo, atentando para a substância de conteúdo de cada tema, a sua pertinência e criatividade e a originalidade de seu tratamento – e não do tema em si. E ainda leva em conta a sua coerência e proporcionalidade internas, até mesmo, às vezes, conferindo a vasta bibliografia tomada como fonte da pesquisa que ensejou o desenvolvimento do tema. Feito o dever de casa, o julgador de enredo está munido dos requisitos básicos para a complexa tarefa de examinar a realização nos 80 minutos de duração de cada desfile, desde a Comissão de Frente até à ala dos baluartes da Velha Guarda que normalmente fecha a apresentação de cada escola. E voltamos ao intrincado das relações sígnicas e semióticas anteriormente referidas: fantasias, alegorias, coreografias são representações icônicas do enredo. E mais ainda: a ordem do desfile de cada agremiação deve ser observada já que a inversão ou falta de uma ala ou alegoria prejudica o entendimento do enredo etc.

O enredo de desfile de uma escola de samba, seja ele de utilização da matéria de extração histórica, seja descritivo ou dissertativo, deve ser, sobretudo, criativo, podendo optar pelo explícito didatismo ou pelo livre investimento imaginário até ao delírio. Nele, o conceito de carnavalização não necessita de se circunscrever apenas ao preceito de inversão dos parâmetros da realidade. Carnavalizar implica sobremaneira criar imaginária e esteticamente. Os temas de investimento na matéria de extração histórica ou de aproveitamento de conteúdos geográfico-descritivo se tornaram nos últimos anos, como já foi assinalado, objetos de mercado, uma vez que o espetáculo to-

mou foro de supermídia dentro da estrutura de consumo da sociedade moderna. As agremiações carnavalescas cresceram e se transformaram nas "superescolas de samba S. A.", preconizadas tanto irônica quanto melancolicamente pelo conhecido samba-enredo do Império Serrano, e necessitaram do mecenato de empresas ou de organismos estatais ou para-estatais. Este mecenato, iniciado há cerca de dez anos sob a forma de patrocínio, requer, por sua vez, a contrapartida do caráter de divulgação publicitária através dos enredos. Essa espécie de contrato aqui e ali os obriga a ora corresponder fielmente à demanda do mercado patrocinador, ora, pelo viés da criatividade, a driblá-lo, situação esta que tem provocado resultados técnica e mercadologiamente insatisfatórios ou no mínimo polêmicos. Vem daí que, na tentativa de evitar a mesmice desse impasse e munidas de melhores condições econômico-financeiras ou mesmo sob patrocínio menos condicionado, algumas escolas se têm aventurado por enredos de teor abstrato e dissertativo na persecução de seu objetivo de campeonato. De qualquer modo, tematicamente motivados pelo patrocínio ou de espontânea criatividade artística, o fato é que, na última década, os enredos das escolas têm sido realizados a partir de verdadeiros projetos culturais elaborados por pesquisadores, em alguns casos até mesmo egressos ou ligados à academia. Disto tem resultado sem dúvida uma produção de indiscutível validade cultural que mereceria maior divulgação e melhor proveito.

Neste viés de construção imaginária ou não muito motivada do enredo, vale ressaltar, apenas a título de exemplificação nos últimos dois anos, alguns casos de realização com maior ou menor sucesso. Um deles é o enredo de 2005 da Acadêmicos do Salgueiro ("Do fogo que ilumina a vida, Salgueiro é chama que não se apaga"), que no último desfile se apresentou ainda com o tema "Microcosmos: o que os olhos não vêem o coração sente", tratando dos microrganismos e do pequeno universo que se move alheio à nossa percepção imediata. Enredos outros há que articulam imaginariamente sobre o já imaginado e artisticamente representado. É o caso de adaptações de narrativas literárias como realizou a Unidos da Tijuca em 2005 com o tema "Entrou por um lado, saiu pelo outro... Quem quiser que invente outro", versando sobre o universo da literatura infantil. Nesse aspecto tem se destacado, por várias vezes, e com sucesso, a Imperatriz Leopodinense com enredos como "Uma delirante confusão fabulística" – de 2005 – e "Um por todos e todos por um" – de 2006 –, no desempenho de mestria da Profª Rosa Magalhães, como Fernando Pamplona, também egressa dos quadros da UFRJ.

Quanto à forma de tratamento do tema no enredo de um desfile, é possível ainda estabelecer uma oposição entre a contenção de uma intenção didática e a busca de excessividade no seu desenvolvimento. Recorrendo ainda ao recorte de que nos valemos para exemplificação, seria o caso de apontarmos o enredo de 2005 da Porto da Pedra que, sob o título nada original de "Carnaval – festa profana", mostrou pedagogicamente a história do Carnaval desde o antigo Egito até os dias atuais. No lado oposto, se situaria o enredo da Beija-flor de Nilópolis do desfile de 2006, sob o tema "Poços de Caldas derrama sobre a terra suas águas milagrosas – do caos inicial à explosão da vida – água, a nave-mãe da existência". No seu desenvolvimento, partindo do tema patrocinado que versa sobre a cidade mineira, enveredou por uma investida politicamente correta de denunciar os descasos para com os recursos hídricos do planeta, mas a esse mote se adicionaram excessivos sub-temas que, sob a forma de ganchos, comprometeram a coesão interna e o entendimento do enredo.

Ainda uma vez, centrando-nos no recorte dos últimos dois desfiles escolhidos para exemplificação das questões técnico-práticas que pretendemos, é possível identificar na apresentação de 2006 da Unidos da Tijuca uma espécie de síntese das duas tendências acima apontadas. Tomando o tema "Ouvindo tudo o que vejo, vou vendo tudo o que ouço", o enredo se configurou e foi apresentado de forma ao mesmo tempo criativa e didática, de tal modo que foi possível ao espectador não privilegiado ler seu sentido através da iconicidade das fantasias, alegorias e coreografias. Desenvolvendo-se sob a forma de uma verdadeira ópera desde um prelúdio até o *gran finale*, o enredo uniu a música de Mozart às manifestações musicais brasileiras, especialmente cariocas, para cuja visitação o compositor clássico foi feito convidado. É bem verdade que os seus carros com centenas de componentes eram "super-alegorias escondendo gente bamba" – e aqui recorremos ainda uma vez ao famoso samba do Império Serrano –, mas, ao nosso ver, pelo menos do ponto de vista da construção e realização do enredo, a Unidos da Tijuca, no Carnaval de 2006, apresentou, no conteúdo e na forma, a verdadeira ópera de rua.

De qualquer modo, por fim, o enredo é o componente basilar de toda a estrutura de sentido dos desfiles. Desde a sua origem, quando estes eram formas espontâneas e galhofeiras de rivalidade entre as agremiações comunitárias nascentes até quando se tornaram concorrentes a partir da iniciativa de Mário Filho, em 1932. A importância do enredo se tornou cada vez mais significativa quando se prestou à crítica social e política ou mesmo quando

sua utilização se fez a serviço do endosso ideológico dos poderes constituídos ou impostos. E nos últimos anos, tendo sido instrumento de patrocinada divulgação publicitária ou produto da mais delirante criação imaginária, o fato é que o enredo das escolas de samba tem passado por um rigoroso processo de aperfeiçoamento. Em decorrência disso, tão prazerosa quanto árdua tem sido a tarefa de julgá-lo.

Resumo: As três fontes de sentido para o enredo das Escolas de Samba: *o imaginário* em aberto como livre criação do carnavalesco, o *imaginado* sobre uma dimensão do real existente ou uma *articulação criativa* sobre o real proposto.

Palavras-chave: Enredo, imaginário, imaginado, articulação criativa, escola de samba

Abstract: The three sources of meaning for a plot in schools of samba: the imaginings – open to the free work of the Carnival organizer –, and what is imagined under the dimension of reality or a creative articulation of a proposed reality.

Key-words: plot, imaginnings, creative articulation, school of samba

QUILOMBO, UMA UTOPIA?

João Baptista M. Vargens

Deixa de ser rei só na folia
Faça de tua Maria
Uma rainha todos os dias
E canta um samba na universidade
E verás que teu filho
Será príncipe de verdade
Aí, então, jamais tu voltarás
Ao barracão
Candeia, Dia de graça

De fato, os anos 1970 foram um tempo de reboliço, inconformismo, inquietação e medo. O mundo ocidental estava perplexo diante das conseqüências da Guerra do Vietnã, da crise internacional do petróleo, com a retaliação dos países produtores ao apoio euro-americano à expansão sionista no Oriente Médio, fato que causou sério desequilíbrio na região, já que os refugiados palestinos emigraram para países vizinhos. A Guerra Fria entre os Estados Unidos e a União Soviética era uma ameaça constante ao mundo de então, que ainda carregava as dores de um passado recente e estava apreensivo com o que poderia vir a acontecer.

Na América do Sul, várias ditaduras militares mantinham-se no poder, alinhadas com os Estados Unidos, formando um bloco em defesa do capitalismo, que prosperava no continente. No Brasil, na tentativa de resistir à truculência do regime, formaram-se grupos com o objetivo de conscientizar a população da importância da luta organizada para fazer frente a um poder constituído de forma arbitrária e antidemocrática. Alguns segmentos dessa resistência viram nas escolas de samba do Rio de Janeiro um terreno fértil para sua atuação, que, por se tratar de um entretenimento barato, tornaram-se muito freqüentadas, abrigando milhares de pessoas em suas quadras, não mais terreiros nos finais de semana. Pessoas da então chamada classe média elegeram como programa de sexta, sábado e domingo os ensaios das escolas, não somente na Zona Norte da cidade, mas, também, no quintal de sua casa, no Mourisco, sede do Botafogo, onde ensaiava a Portela, uma das mais prestigiosas agremiações e a maior detentora de títulos na competição carnavalesca. Viam-se longas filas adentrando o Túnel Novo, sábado à noite. A

multidão queria participar da festa, novidade na região mais requintada do Rio de Janeiro.

Rapidamente houve um entrosamento, mesmo que aparente, entre os militantes políticos recém-chegados e o quadro social das escolas. O ambiente afetuoso e contagiante favoreceu a aproximação e os novos partícipes passaram a galgar posições de destaque na administração, com o beneplácito de figuras tradicionais das escolas, que viam, com orgulho, seu patrimônio cultural, até então marginalizado, ser reconhecido por pessoas de outra camada social, geralmente da Zona Sul e portadores de diplomas universitários. Certamente, essa rápida comunhão de indivíduos de formação tão diferente suscitou situações inusitadas, de perplexidade e, às vezes, de constrangimento. Os baluartes das escolas foram percebendo que perdiam o controle das agremiações. Além disso, questionavam certos procedimentos estranhos daqueles a quem se referiam como "a turma da Zona Sul". Alguns dos novos adeptos, que lá estavam em missão política, equivocavam-se na maneira de conduzir o entrelaçamento de indivíduos e de idéias e, certas vezes, queriam que sambistas veteranos fossem porta-vozes de seus ideais e aspirações. Lembro-me de um encontro no Teatro Casa Grande, palco da resistência contra a ditadura, quando um militante de esquerda pediu ao Chico Santana, ilustre compositor portelense, que fizesse a leitura de um manifesto político. Chico recusou-se de forma inteligente e irônica: "Eu leio seu texto e você canta o meu samba, está bem? Aqui está o cavaquinho."

Por outro lado, percebendo a infiltração dos "comunistas" no seio das escolas, a repressão agiu rápido e mandou jovens oficiais para as quadras do samba, a fim de policiarem o que estava se passando. Dessa forma, os sambistas tradicionais encontravam-se entre dois fogos e alguns, os mais perspicazes, percebiam que estavam perdendo o controle das escolas, cujos pais e avós tinham sido os fundadores. Já não se sentiam à vontade, como antes, nos terreiros, extensão de suas casas, muitas vezes suas salas de visita.

Inconformado com a nova organização das escolas e, principalmente, com o que acontecia na Portela, um grupo liderado pelo compositor Antônio Candeia Filho, após sucessivas reivindicações não atendidas, resolveu criar uma nova escola de samba, que servisse de modelo e não se limitasse somente aos preparativos e à festa carnavalesca. Assim surgiu, em 1975, no dia de Nossa Senhora da Conceição e de Oxum, 8 de dezembro, o Grêmio Recreativo Escola de Samba e Arte Negra Quilombo.

Nova Escola
Candeia

Da manhã, quero os raios do sol
Quero a luz, que ilumina e conduz
A magia e a fascinação
Voa o poeta nas asas
Da imaginação
A arte é livre e aberta,
A imagem do seu criador
Samba é a verdade do povo
Ninguém vai deturpar seu valor
Canto de novo
Canto com os pés no chão
Com o coração, canta meu povo
Meu samba, é bem melhor assim
Ao som deste pandeiro
E do meu tamborim
As cores da nossa bandeira
Trazem o branco inspirado
Na simplicidade da paz
Sintetizam o mundo
De amor e nada mais
Simbolizado no dourado e no lilás
Meu samba, é bem melhor assim
Ao som deste pandeiro
E do meu tamborim.

A Quilombo ocupou um terreno baldio na rua Pinhará, em Colégio, subúrbio do Rio, e, em trabalho de mutirão, fixou-se, provisoriamente, naquele lugar.

Em janeiro de 1976, após entendimentos com a diretoria do clube Vega, a Quilombo transferiu-se para Coelho Neto. A sede do Vega encontrava-se em ruínas. Fizeram-se obras emergenciais e uma grande festa reuniu uma plêiade de sambistas de várias escolas, entre eles Paulinho da Viola, Elto Medeiros, Guilherme de Brito, Alvarenga e Casquinha. Ao longo da tarde e da noite o samba rolou solto. E Candeia explicava:

> O acontecimento de hoje é apenas uma motivação para um contato entre os fundadores da Quilombos e aqueles que desejam participar do movimento. Trata-se de uma reunião sem pauta rigidamente prevista. Estamos elaborando os nossos estatutos. Muita coisa ainda terá que ser resolvida, dependendo de outros encontros com os mentores da idéia. Isso não impede que um maior número de interessados no movimento acom-

panhe os trabalhos e o faça de modo alegre, colorindo o nosso samba. Na minha residência já não era mais possível acolher esta moçada. Também não nos interessa tratar do assunto entre quatro paredes. É bom que todos sintam de perto o planejamento do trabalho e tenham a oportunidade de sentir claramente o que pretendemos fazer, para melhor explicar àqueles que ainda pensam ser o nosso propósito inventar folclore.

Sou eu quem vai ensinar a esse pessoal o que é samba? Olhem o Alvarenga cantando. Ouçam os versos do Elto e do Mauro Duarte. Nada tem de novo no que eles estão fazendo. Quantos sambistas estão deixando de fazer isso nas suas escolas? Por quê?

Rapidamente a Quilombo passou a ocupar espaço na mídia e vozes adversárias tacharam a escola de ser um reduto racista e subversivo. A fim de esclarecer melhor as intenções da Quilombo, disse Elto Medeiros, em entrevista a *Última Hora*, edição de 7 de janeiro de 1976:

Não estamos contra ninguém. Apenas sentimos que já não é mais possível ser sambista nas escolas. Estou solidário com Candeia, que me fez convite para participar da nova agremiação na qualidade de fundador, o que muito me honra. Acho válido o propósito do movimento e sei que ele é o mesmo alimentado há anos por Candeia e Paulinho da Viola. Eles perceberam que as escolas em que vivíamos se descaracterizaram cada vez mais, impedindo que os sambistas mantivessem a sua autenticidade. Escola de samba deixou de ser reduto de sambistas. Quanto à discriminação racial, isto não entra e jamais entrará em nossos propósitos. Até mesmo o negro, que não se adaptar, é lógico que estará deslocado do grupo. Ele mesmo compreenderá a sua posição e nos deixará em paz. Agora, seria possível prescindir de um branco como o Alfredo Português, que teve passagem marcante pela Mangueira, como autor de inúmeros sambas que concorreram para aumentar o prestígio daquela veterana escola? Alfredo Português não inventou passos esquisitos nem tentou mudar o ritmo do samba da Mangueira.

Cada vez mais a Quilombo obtinha espaço nos meios de comunicação. Jornais alternativos de esquerda faziam extensas matérias, e até mesmo a *Revista do Brasil*, dedicou três páginas da edição de abril de 1976 à nova escola de samba, sob o título: “El regresso a la pureza: la Escola de Quilombo”.

O primeiro aniversário da Quilombo foi festejado na ABI (Associação Brasileira de Imprensa). Seus grupos de jongo, maculelê, capoeira e maracatu dividiram o palco com sambistas renomados, como Paulinho da Viola, Roberto Ribeiro, Candeia e Casquinha.

Compareceu à quadra a jornalista Margarida Autran, de *O Globo*, que registrou em matéria de 23 de dezembro de 1976:

A saia rodada da mulata acompanha o gingado lento de suas cadeiras, passo à frente, passo atrás, ao som do jongo batido em palmas, cantado na voz forte de Candeia. É

sexta à noite, e a quadra da Quilombo nem de longe lembra as de outras escolas de samba, nas quais, a esta mesma hora, multidões se agitam aos pulos e gritos, acompanhando qualquer samba de embalo, com muito "ole-lê" e "obabá". Aqui, numa rua de terra batida de Coelho Neto, ninguém está preocupado com a renda da bilheteria (não se paga para entrar), com a presença da "imprensa escrita, falada e televisada e das autoridades civis e militares" (nenhum "doutor" é anunciado nos alto-falantes), ou com a guerra de evoluções estilizadas, alegorias de isopor e destaques importados de concursos de fantasias.

Carnaval de 1977

Por pouco a Quilombo não rouba a cena da Beija-Flor, fechando o desfile das campeãs do carnaval de 1977. Cerca de 400 pessoas desfilaram, livres e descontraídas, cantando o samba-enredo "Apoteose das Mãos", de Mariozinho, Zeca e Gael, em homenagem ao artesão popular. A Quilombo desfilou sem qualquer subvenção e portava duas faixas bem significativas: "Samba sem pretensão" e "Samba dentro da realidade brasileira". Na concentração, na rua General Cadwell, já se percebia a presença de uma escola diferente. Dançava-se jongo, jogava-se capoeira, cantava-se samba de roda, com Candeia no centro, batendo pandeiro. E lá estavam também Paulinho da Viola, Martinho da Vila, Xangô, Clementina de Jesus, entre outros.

Após o desfile de 1977, os componentes da Quilombo ficaram animados com o sucesso obtido e com a repercussão favorável na imprensa. Sucederam-se vários encontros, de diversas naturezas, na sede, na rua Curipé, em Coelho Neto. Ciclos de cinema, aulas de corte e costura, ensaios dos grupos de dança aconteciam ali; todavia, aquele ano foi marcado profundamente por dois acontecimentos ímpares: a festa dos estivadores e a festa dos trabalhadores da construção civil. Em cada ocasião, reuniram-se por volta de 3.000 pessoas. Na primeira, serviu-se feijoada completa, na segunda, o prato de resistência foi mucunzá, iguaria típica da culinária nordestina. Há muito não se via tanta gente reunida, e gente pobre, gente humilde.

A partir de então, a Quilombo passou a ser observada com mais rigor pelos órgãos da repressão. Apareciam pessoas desconhecidas do grupo, querendo se aproximar. Se não houve uma interpelação oficial, de qualquer modo percebia-se que o movimento estava sendo vigiado. Algumas reuniões já não eram mais realizadas em Coelho Neto. Eram marcadas à boca pequena e, geralmente, aconteciam na casa de Candeia.

A Quilombo passou a ser a sala de visitas de algumas famílias que viviam no bairro e nas circunvizinhanças. A comunidade local passou a reconhecer a agremiação como bastião para defender seus direitos e para lutar a

seu lado em busca de uma vida mais digna. Pessoas influentes e formadoras de opinião, freqüentadoras da Escola, procuravam resolver as questões da melhor forma possível. Festas de aniversário eram comemoradas na sede. Até mesmo gente que não era do samba via com bons olhos a presença da Quilombo na localidade. O prédio do Vega, em ruínas, servia de abrigo para desocupados e drogados, o que, com a Quilombo, já não acontecia mais. Tudo corria bem, até que, em 16 de novembro de 1978, faleceu Candeia, o grande líder. Sua morte foi surpreendente. Não mais de dois dias internado no Cardoso Fontes, em Jacarepaguá. Septicemia, infecção generalizada do organismo, este foi o laudo.

Os quilombolas esforçavam-se na tentativa de suprir a perda e dar continuidade ao projeto comum. Festas e encontros de todo o tipo foram realizados, porém não estava mais presente aquele que resolvia desde a compra da carne e da cerveja até a recepção da imprensa e dos convidados mais ilustres. Não havia mais aquele que se dedicava diuturnamente à Quilombo. Morreu Zumbi.

Por intermédio de um vereador, a Quilombo ganhou um terreno espaçoso em Acari, bairro vizinho a Coelho Neto. Para lá se transferiu e passou a atuar, dentro dos mesmos propósitos iniciais, mas não contava mais com os refletores da imprensa. Aos poucos, os artistas e intelectuais foram-se afastando. A Quilombo, fiel às diretrizes traçadas em seu manifesto, segue seu caminho, fincado num dos redutos mais pobres do Rio de Janeiro.

Como o Quilombo de Zumbi, a Quilombo de Candeia vive. Não só no sopé da Fazenda Botafogo, na estação do metrô Acari, mas, principalmente, na memória de uma comunidade participativa e atuante, que encontrou espaço para, como ensinou Candeia, deixar de ser rei só por um dia, o dia de carnaval.

Resumo: Panorama da trajetória da Escola de Samba Quilombo, criada como espaço diversificado das escolas tradicionais, mantendo como centro de preocupação o samba, a espontaneidade, o prazer, em oposição aos excessos mercantilistas das outras agremiações.

Palavras-chave: utopia, espontaneidade, trajetória Escola de Samba Quilombo, mercantilismo, outras agremiações.

Abstract: Overview of the course of Quilombo School of Samba, diversely projected from the traditional schools, keeping samba, spontaneity and pleasure as their main concern, in opposition to mercantile excess noticed in other groups.

Key-words: utopia, spontaneity, the course of Quilombo School of Samba, commerce

PORTELA SOB A LUZ DA MITOLOGIA GREGA

Hiram Araújo

Um mistério chamado Escola de Samba

Contar a história da Portela à luz da mitologia grega pode parecer uma atitude absurda para quem ainda vive sob o domínio da razão – mas veremos que não é. Com a falência do racionalismo e o retorno dos valores pré-modernos, não é uma heresia esse tipo de criação. E é desta forma que pretendemos tratar, inicialmente, a questão.

Vários autores consideram que os mitos, as lendas e as fantasias não são apenas criações inconseqüentes. Nada disso. Teriam, isso sim, ligação com o próprio ser humano e suas necessidades de se emocionar. Heróis seriam seres humanos mais evoluídos, libertos das fraquezas dos músculos e prontos para sobrepujar sombras que povoam suas mentes.

O mundo deu muitas voltas, mas ainda vivemos presos ao que Jung chamou de "inconsciente coletivo". "O inconsciente coletivo é constituído pela soma de instintos e dos seus correlatos, os arquétipos. Assim como cada indivíduo possui instintos, também possui um conjunto de imagens primordiais" (Jung C.G., *A natureza do psique.* Petrópolis: Editora Vozes).

Num dia consagrado ao deus Hermes, uma quarta-feira, 11 de abril de 1923, começou a germinar na periferia do Rio de Janeiro, no longínquo subúrbio de Oswaldo Cruz, uma semente que se espalhou por toda a cidade, formando agremiações que mais tarde se chamariam Escolas de Samba. Cada uma delas criou seus deuses e heróis, e com eles iniciou uma escalada fantástica rumo ao superespetáculo de hoje.

Como a esfinge de Gizé, que se fixou nos arredores de Tebas e devorava os que passavam e não conseguiam decifrar seus enigmas, as Escolas de Samba são um mistério.

Quem consegue decifrar o enigma das Escolas de Samba, que surgiram das cinzas do agonizante carnaval carioca para se constituírem no maior *show business* do mundo?

Coincidências mitológicas

A quarta-feira tem uma especial importância para a Portela. O dia 11 de abril de 1923, data de sua fundação, caiu numa quarta-feira. João Calça

Curta, ex-presidente da Portela, realizava uma concorrida peixada na sua casa, nas quartas-feiras de cinzas. A ela compareciam figuras importantes do Carnaval carioca e, claro, os integrantes da Velha Guarda da Portela.

Também nas quartas acontecia uma feira, na rua Adelaide Badajós – e o pessoal da Velha Guarda portelense aproveitava para se reunir num bar, que acabou conhecido como Botequim da Velha Guarda. Ali cantavam sambas e bebiam cerveja, entre outros, Manacéa, Chico Santana, Argemiro, Rufino, Armando Santos, Casquinha e Alberto Lonato. O encontro durava até uma, duas horas da manhã.Tradicionalmente, a quarta-feira é o dia-celebração da Velha Guarda da Portela.

O nome Portela tem sete letras – e a escola é a única que conquistou sete títulos consecutivos (heptacampeã). Os números 4 e 7 têm, portanto, uma força simbólica muito grande na história da Portela.

Na mitologia grega, esses números estão ligados a dois deuses: Hermes e Apolo. Hermes (Mercúrio para os romanos) é filho de Zeus e Maia. O número 4 lhe é consagrado.

Dotado de múltiplas facetas, além de ser o mensageiro dos deuses, é, em particular, o mensageiro do deus Júpiter – o pai e rei dos deuses e dos homens, que reina no Olimpo. Hermes é o deus dos viajantes, dos negociantes e dos pastores. Preside às práticas mágicas (alquimia), à astúcia, ao ardil e à trapaça. Foi Hermes quem presenteou Apolo com a lira de sete cordas.

Apolo é o deus da poesia e da música, da eloqüência e das artes. Filho de Júpiter e Latona, é irmão gêmeo de Diana. O número 7 lhe é consagrado. Preside aos concertos das nove musas. Representam-no sempre jovem e sem barbas. É o deus Sol, que não envelhece.

Diana, ou Ártemis, é irmã gêmea de Apolo. Na terra, Diana é Ártemis; no céu, é a Lua. Diana representa o coro das moças.

Introdução

Oswaldo Cruz, subúrbio da Central do Brasil, na década de 1920 ainda cheirava a roça, com imensas chácaras em meio a ruas de barro com valões, por onde as pessoas transitavam entre vacarias e currais, a pé ou a cavalo. O bairro era uma espécie de cidade do interior, simples, habitado por pessoas humildes que moravam em cortiços e operários que, de madrugada, apanhavam o trem para deslocar-se até seu trabalho. Quase que uma cidadezinha-dormitório do Rio de Janeiro.

Originário da freguesia de Irajá, um espaço rural extenso que no século XVI resultaria em vários bairros – entre eles, além de Oswaldo Cruz, Bento Ribeiro, Marechal Hermes e Madureira, e também Penha, Irajá e Campinho – Oswaldo Cruz surgiu da Fazenda do Portela, terras pertencentes ao português Miguel Gonçalves Portela, o velho, dono de um engenho de cana de açúcar (Engenho do Portela, localizado no vale do rio das Pedras). As terras do Portela ficavam vizinhas às propriedades de Lourenço Madureira, que posteriormente se transformaram no bairro Madureira.

No dia 17 de abril de 1898, foi inaugurada a Estação de Rio das Pedras, que em 1904 ganhou o nome de Oswaldo Cruz – homenagem do prefeito Pereira Passos ao grande sanitarista que exterminou a febre amarela no Rio de Janeiro.

Do lado esquerdo da estação de Oswaldo Cruz, para quem vem da Central do Brasil, existia um matagal que servia de pasto para o gado, que desembarcava ali e se dirigia para o matadouro da Penha.

Originalmente, os habitantes de Oswaldo Cruz eram negros vindos do Congo e de Angola, que, com seus hábitos, costumes e culturas, preparavam o terreno para o surgimento das Escolas de Samba.

A partir da década de 1920, Oswaldo Cruz começou a receber também pessoas da classe média em busca de habitações mais baratas, entre elas as famílias de D. Ester Maria de Jesus, de Napoleão José do Nascimento e de Paulo Benjamin de Oliveira. Essas famílias formariam o núcleo que originou a Portela.

D. Ester Maria de Jesus, para outros Ester Maria de Rodrigues, veio de Madureira com seu marido Euzébio Rocha. Eles saíam no Cordão Estrela Solitária como baliza e porta-estandarte. Ao chegarem a Oswaldo Cruz, foram morar inicialmente na rua Joaquim Teixeira, quando fundaram o bloco Quem Fala de Nós Come Mosca; posteriormente se mudaram definitivamente para um casarão, na rua Adelaide Badajós, que ocupava um quarteirão e logo se transformaria numa casa de festas.

Dona Ester

As festas de D. Ester eram famosas e duravam dias. Vinha gente da cidade inteira, políticos, artistas e sambistas do Estácio. A casa era uma espécie de casa da Tia Ciata, onde o samba corria solto nos fundos. D. Ester, por ter bom relacionamento com os políticos, tinha o seu bloco legalizado, com alvará e licença para não ser importunada pela polícia – que na época perse-

guia o samba. O Quem Fala de Nós Come Mosca só desfilava em Oswaldo Cruz durante o dia, e era quase exclusivamente formado por crianças.

A família Napoleão José do Nascimento saiu de Queluz, em São Paulo, no início do século XX, e veio morar no Rio de Janeiro, no Lins de Vasconcelos, num lugar chamado Cachoeira Grande. Em fins da década de 1910, foi para Oswaldo Cruz, morar numa chácara, na Estrada do Portela.

Da Saúde, na década de 1920, saiu a família de Paulo Benjamin de Oliveira – que foi morar no 338 da Estrada do Portela, numa viela chamada Barra Funda.

De um modo geral, os moradores de Oswaldo Cruz não tinham onde se divertir. Por isso era comum se reunirem na casa de amigos para dançar o jongo e o caxambu, ou participarem de cerimônias religiosas ligadas ao candomblé.

Antônio da Silva Caetano, nascido em 10 de setembro de 1900, era desenhista da Escola Naval. Vivia em Oswaldo Cruz, embora não morasse lá: namorava uma moradora do bairro chamada Diva. Além de desenhista, Caetano era músico e tocava violão, saxofone e *piston.*

Antônio Rufino dos Reis era mineiro, de Juiz de Fora. Fora morar em Oswaldo Cruz em 1920, com 13 anos de idade. Era um exímio jongueiro. Tocava sanfona e morava na Barra Funda.

Quando Paulo Benjamin de Oliveira chegou a Oswaldo Cruz, tinha 20 anos e trabalhava na fábrica de bilhar Lamas. Era lustrador. Costumava freqüentar as rodas de samba no Estácio e via seus amigos sambistas serem perseguidos pela polícia. Por isso defendia que se organizasse uma estratégia para combater aquela injustiça, afinal de contas eles não eram marginais conforme procuravam caracterizá-los. Quando chegou ao bairro, para se ligar às pessoas que gostavam de samba, fundou o bloco Ouro Sobre Azul. Percebeu imediatamente que estava numa região altamente musical, pois muitos de seus moradores tinham dons artísticos natos.

Em Oswaldo Cruz, em 1922, adultos ligados ao samba se reuniam num bloco carnavalesco chamado Baianinhas de Oswaldo Cruz, que descia para se apresentar na cidade. Esse bloco era dirigido pelo Sr. Galdino e tinha como ponto de encontro a esquina da Estrada do Portela com a rua Joaquim Teixeira.

Quando eles iam para a cidade, pediam emprestada a licença do Come Mosca de D. Ester. Paulo se responsabilizava – e por isso D. Ester concedia-lhe a licença. Entretanto, o pessoal de Oswaldo Cruz era brigão e quase sempre saía alguma arruaça quando se encontrava com outras agremiações na cidade. D. Ester soube do fato e reclamou com Paulo, pois se dizia então que era o Come Mosca o responsável pelas brigas (o nome Baianinhas de Oswaldo Cruz não aparecia) – e não quis mais emprestar a licença.

Paulo reuniu então a rapaziada e foi incisivo: “Não é possível manter mais esta situação. Vamos extinguir o Baianinhas e fundar um outro bloco. Um que seja realmente representativo de Oswaldo Cruz”.

Para ajudá-lo, procurou seu amigo Natalino, o principal jogador do clube chamado Portela, e pediu que ele conversasse com seu pai, Napoleão, para deixar que fundassem um novo bloco, com o intuito de acabar com a má fama do Baianinhas. A razão do pedido era porque a turma do samba costumava reunir-se ali, embaixo de uma mangueira, para tirar sambas.

Natal foi falar com seu pai, que só fez uma exigência ao saber que Paulo, seu sobrinho por afeição, estava à frente da nova agremiação: “Podem se reunir, mas deixem passar a quaresma”. E acrescentou: “Temos de respeitar a religião”.

Assim, numa quarta-feira, dia 11 de abril de 1923, depois do Domingo de Páscoa, foi fundado o bloco carnavalesco Conjunto de Oswaldo Cruz.

Natal estava presente, mesmo dizendo que era mais de futebol do que de samba, a convite de Paulo o que argumentava: “Samba e futebol são a mesma coisa”. Na verdade, naquela época, havia uma integração muito forte do samba com o futebol. O clube de futebol Portela ficava no mesmo lugar onde o pessoal do samba se reunia. O samba só começava depois dos jogos. No início da década de 1930, os torneios de futebol aconteciam durante o Carnaval. O Portela chegara a disputar com o campeão Fluminense uma partida – e perdeu.

O Conjunto de Oswaldo Cruz foi fundado sob o conselho de Paulo Benjamin de Oliveira: evitar os confrontos nas ruas. Os principais dirigentes estavam sempre impecavelmente vestidos, para adquirirem boa imagem junto ao público. Paulo, Caetano, Rufino e Álvaro Sales andavam de terno branco, sapato tipo carrapeta, gravata e chapéu de palha, além de trazerem, nos dedos, anéis de prata gravados a ouro com as iniciais AC, AR, PO e AS, simbolizando anéis de grau. Afinal, eles eram “formados” em samba.

Em 1926 foi organizada a primeira junta governativa com a seguinte constituição:

Presidente – Paulo Benjamin de Oliveira
Secretário – Antônio da Silva Caetano
Tesoureiro – Antônio Rufino dos Santos

Inicialmente, o Conjunto de Oswaldo Cruz se reunia na casa de Paulo Benjamin de Oliveira, na Barra Funda. Depois, foram para o 412 da Estrada do Portela, numa dependência do armazém do Sr. Sérgio Hermógenes Alves, um português que gostava muito de samba e cedia o espaço a troco de tocarem à frente de seu estabelecimento para chamar a freguesia.

Para também colaborar com as finanças do Conjunto, Antônio Portugal, o Antônio do Boi, saía segurando uma pessoa fantasiada de boi, fingindo que levava chifrada, para pedir dinheiro em um pires.

Dias após a fundação do bloco, Paulo cuidou do batismo. Procurou D. Martinha, baiana ligada ao candomblé, e declarou padroeiros Nossa Senhora da Conceição e São Sebastião. D. Martinha foi a madrinha.

O símbolo

Coube ao desenhista da Imprensa Nacional, Antônio Caetano, criar o símbolo da Portela. Ele, que também estudara escultura na Escola de Belas Artes, afirmou que se inspirara na bandeira japonesa e no sol nascente, acrescentando a águia – "a ave que voa mais alto" – e mudando as cores para o azul e branco.

Mais uma coincidência mitológica. Hermes, que era uma divindade que se deslocava com muita rapidez porque usava sandálias aladas de ouro usava um chapéu especial com forma de pétasos e na mão segurava um caduceu (bastão) com duas serpentes na parte superior, enroladas em sentido contrário. Havia, portanto, necessidade de se voar na Portela. As asas nos pés tinham também um sentido de espiritualidade e da vontade de voar.

Os animais têm uma representação mítica muito forte nos homens. No Egito, o touro e o gato eram animais sagrados. A vaca e a ave fênix, também. A vontade de transcender, de voar, vencendo a força da gravidade, levou Antônio Caetano a eleger a águia, o pássaro que voa mais alto, como símbolo da Portela.

A necessidade de se reunir para curtir uma roda de samba levou os sambistas de Oswaldo Cruz a criarem situações, as mais exóticas possíveis, para satisfazerem esse desejo. Como o único transporte existente para o bairro era o trem (o que durou muitos anos), os sambistas estabeleceram um horário de encontro, aproveitando a saída do trabalho, na Central do Brasil. Com o tempo, o costume se firmou e a turma começou a chegar o mais cedo possível para curtir seu samba – o que se prolongava na viagem que ia até a estação de Oswaldo Cruz.

Os deuses da Portela

Na primeira etapa da história da Portela, Paulo Benjamin de Oliveira foi o herói que conduziu os destinos da Escola, auxiliado por seus companheiros de samba, sendo os mais chegados Antônio Caetano e Antônio

Rufino. Fácil é entender que, em torno de sua liderança, formaram-se outros deuses, uma espécie de segundo escalão, como Manuel Gonçalves dos Santos (Manuel Bam Bam Bam), Ernani Alvarenga, Alcides Dias Lopes (Alcides, malandro histórico), Nélson Amorim, João da Gente, Chico Santana, Alberto Lonato, Cláudio Bernardes, Osvaldo dos Santos (Alvaiade), entre outros. Porém foi Paulo Benjamin de Oliveira, o deus Apolo, foi quem irradiou toda a sua carga mitológica para a Portela, mesmo nos momentos em que esteve ausente, por razões que fugiam à sua vontade.

Com a morte do "deus" Paulo Benjamin de Oliveira, no dia 31 de janeiro de 1949, assume os destinos da Portela Natalino José do Nascimento, o deus Hermes. Incorporado por Hermes, Natal reinou intensamente na Portela até sua morte, em 5 de abril de 1975. Conduzindo a segunda etapa da história da Portela, rica em acontecimentos, como Ulisses, o herói grego, Natal, herói de Madureira, foi o responsável pela verdadeira Odisséia da Escola azul e branco de Oswaldo Cruz na evolução das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

Não podemos esquecer, também, a influência de Dona Ester na fundação da Portela. Dona Ester incorporou a deusa Ártemis, ou Diana, irmã de Apolo, influenciando, sobretudo, crianças e moças que formariam o coro do bloco que deu origem à Portela.

No dia 20 de janeiro de 1929, dia de São Sebastião (Oxossi), padroeiro da Portela, um festeiro e macumbeiro, muito ligado ao mundo do samba, também compositor, chamado José Gomes da Costa, o Zé Espinguela, freqüentador assíduo da Mangueira, mas que morava no Engenho de Dentro, na Rua Adolfo Bergamini, bem perto do lugar onde ensaiava o bloco Chave de Ouro, resolveu fazer um concurso entre sambistas das nascentes Escolas de Samba, em sua casa. E convidou o Conjunto de Oswaldo Cruz, a Mangueira e o Estácio para concorrerem cada uma com dois sambas.

O Conjunto de Oswaldo Cruz concorreu com os sambas de Antônio Caetano e Heitor dos Prazeres. O vencedor do concurso foi o samba "Não adianta chorar", de Heitor dos Prazeres. Ao contrário dos demais compositores de Oswaldo Cruz, Heitor dos Prazeres já era um autor consagrado, com músicas gravadas por Francisco Alves, Sinhô e outros. E tinha sido protagonista da primeira polêmica da música popular brasileira, quando acusou Sinhô de ter-se apropriado de sua música, Cassino Maxixe, gravando-a sem lhe dar parceria. Heitor dos Prazeres era, portanto, muito conhecido no meio radiofônico. Talvez isso tenha influenciado no resultado do concurso.

Apesar de sua família morar em Oswaldo Cruz, Heitor pouco parava lá, viajando constantemente com Paulo e Cartola para *shows.* Por ciúmes, talvez, muitos sambistas de Oswaldo Cruz o consideravam um estranho no meio.

Quando Heitor ganhou o concurso e voltou para casa, assumiu o Conjunto de Oswaldo Cruz e sua primeira providência foi trocar o nome para Quem Nos Faz É o Capricho. Como também era dado à arte de desenhar (tendo mais tarde se transformado num consagrado pintor), desenhou um novo símbolo para a bandeira: um sol acoplado a uma meia-lua. Entretanto, só tinha um lado, como se fosse um estandarte, e não uma bandeira de Escola de Samba. Apesar de Antônio Caetano não ter concordado, D. Diva, sua esposa, confeccionou a nova bandeira. Paulo deu toda cobertura a Heitor, mas Antônio Rufino e Manuel Bam Bam Bam se colocaram contra o domínio de Heitor dos Prazeres na Escola.

Em 1930 a Escola desceu com o nome de Quem Nos Faz É O Capricho, e realizou algumas apresentações, mas não houve concurso.

Após o Carnaval, Manuel Bam Bam Bam e Antônio Rufino, os principais adversários de Heitor dos Prazeres, retornaram à direção da Escola e mudaram seu nome para Vai Como Pode.Testemunhas contam que os dois estavam sentados à procura de um novo nome, quando Manuel Bam Bam Bam exclamou: "Vai como pode".

A bandeira da Vai Como Pode voltou a ser desenhada por Antônio Caetano. Existem controvérsias quanto à existência do concurso. Pesquisas revelam que não houve um concurso propriamente dito, mas apenas uma apresentação na Praça Onze com outras agremiações, sem premiação.

Em 1931 Antônio Caetano idealizou o tema (não havia, naquele tempo, um enredo a ser desenvolvido), que denominou Sua Majestade O Samba. Caetano imaginou uma espécie de alegoria que representaria um instrumento musical. "Era uma alegoria humana", contou certa vez Caetano. "Eu montei uma barrica que representava o bumbo e coloquei o Eurico, um morador de Oswaldo Cruz, lá dentro. Na cabeça, ele levava um tamborim e nas mãos as vaquetas", explicou. Estava lançada a primeira alegoria das Escolas de Samba.

Bibliografia

ANDRADE, Mario de. *Danças dramáticas do Brasil*, São Paulo: Livraria Martins Editora, Tomo 1, 1959.

ARAÚJO, Isnard; FILHO, Candeia. *Escola de Samba – Árvore que esqueceu a Raiz*, Rio de Janeiro: Lidador, 1978.

ARAÚJO, Hiran e JÓRIO, Amaury. *Escolas de Samba em desfile*. *Vida, Paixão e Sorte*. Rio de Janeiro: Poligrafia Editora Ltda., 1969.

________. *Natal, o Homem de um Braço Só*. Rio de Janeiro, Guarivas, 1975.

ARAÚJO, Hiran. *Carnaval, seis milênios de história*. Rio de Janeiro: Griphus, 2003.

BAKTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frates, Chi Vieira, São Paulo – Brasília – Hucitech – Editora UnB, 1993.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega.* Editora Vozes. Petrópolis: RJ.

Resumo: Genealogia da Escola de Samba Portela, estabelecendo laços com a mitologia grega, para traçar o percurso da agremiação no contexto espacial em que se desenvolveu.

Palavras-chave: Carnaval, escola de samba, Portela, mitologia grega, genealogia.

Abstract: Genealogy of Portela School of Samba, fixing bonds with the Greek Mithology in order to outline the route of the group in the spatial context it was developed.

Key-words: Carnival, school of samba, Portela, Greek Mithology, genealogy

JOÃOSINHO TRINTA: UM CARNAVALESCO DO "FANTÁSTICO"

Milton Cunha

Nos enredos de carnaval de Joãosinho Trinta, o tema é tornado artístico porque está sujeito a tratamento autoral, pela qual a carnavalização se dá através de linguagem específica, organizada no corpo da narrativa escrita.

Na perspectiva de Mikhail Bakhtin (1970, p. 22), o texto carnavaliza-se quando exibe o mundo às avessas, o caos, a liberação dos códigos e modelos vigentes. Ora, se o carnaval é a festa em que a desordem é permitida, este é o contexto perfeito para a narrativa carnavalizante de Joãosinho Trinta expor as contradições, os equívocos, os erros, as falsas aparências, desmistificando e desmitificando as elites de todas as épocas brasileiras, com uma linguagem que subverte, vira pelo avesso, a homenagem do desfile das Escolas de Samba.

Em desacordo com o senso comum, a utilização de causalidade que não pode ser submetida à prova da verdade e o distanciamento em relação à explicação racional aproximam os enredos de Joãosinho Trinta da chamada literatura fantástica, objeto de investigação de Selma Calazans Rodrigues, no livro *O Fantástico* (1988, p. 9).

"Rei de França na Ilha da Assombração" é um dos enredos em que João Trinta faz a "transposição do real para o irreal, através do sonho". Não apenas o sonho é a motivação fantástica que emoldura o enunciado narrativo, mas também o fato insólito de alguém que, ao despertar, convive com personagens que só existiram no sonho. Nesse detalhe está o elemento fantástico em plenitude, pois aí o inverossímil se instala.

O sonho tem sido usado freqüentemente como explicação para experiências inverossímeis, mas o que determina o caráter fantástico *stricto sensu* é exatamente a brecha deixada pela narrativa ao inserir no enunciado a pergunta: Será sonho ou não? Ou seja, uma indagação sobre os limites entre o sonho e o real (Id., ib., p. 33)

Se o Rei de França em referência é elemento histórico verídico, ele se moverá em imaginação por uma ilha encantada, mágica, suntuosa em tradições folclóricas, da qual só ouve falar. Tudo o que sonha é depuração de informações peneiradas por seus sonhos infantis. O Rei menino estará num terreno de múltiplas possibilidades, onde palpável, concreto e imaginário conviverão em harmônica atmosfera de normalidade.

É um enredo sobre a capacidade do homem de sonhar acordado, imaginando como poderia ser. Sonho fantasioso, que tanto pode ser uma visão alegórica da realidade, como a recriação desta, transportando para este novo mundo seres fantásticos, inimagináveis.

Quem sonha? É o rei menino? É o narrador João Trinta? Ou somos nós, leitores/espectadores, que, ao ler a narrativa, imediatamente começamos a "ver" coisas? O enredo nos leva a sonhar, antes mesmo que saibamos que o personagem principal está sonhando acordado, imaginando e criando uma fantasia sobre acontecimentos que lhe são apenas relatados. Quanto às velhas rezadeiras, elas nos trazem recordações de avós que contam extraordinárias narrativas para seus netinhos.

Tudo parece estar dentro das regras da verossimilhança, pois no sonho temos a liberdade de franquear tempo e espaço e realizar as fantasias menos cotidianas. Mas, ao levantar da cama, a experiência inverossímil é assumida por um personagem-narrador, um "eu" que conta uma história dentro da história, em exercício metalingüístico. Para cada explicação verossímil, a narrativa oferece a quebra da verossimilhança com um elemento fantástico que lhe é mais forte e as sucessivas explicações racionais não dão conta do mistério, permanecendo a dúvida.

Desde o título, este enredo juntará realidade e imaginação e operará o salto da narrativa para o inverossímil, mantendo, portanto, um alto nível de ambigüidade e de ficcionalidade no tex-to narrativo.

Por sua forte carga de ambigüidade, o texto deixa ambos, protagonista e leitor implícito, em suspenso, pois o enunciado só provê o leitor das informações obtidas pelo personagem que vive a história. As pretas-velhas, depois de narrarem o descobrimento, continuam a contar que a Rainha Maria de Médici preparava uma esquadra francesa para invadir o tal paraíso, que se tornaria um novo Reino de França, pois toda a nobreza de lá estaria maravilhada com o que diziam.

E Joãosinho Trinta nos conta que as contadoras de estórias do Maranhão nos dizem que os contadores de estórias da França narravam tais acontecimentos para o rei menino, sentado no trono, no Salão dos Espelhos. O rei menino, Luís XIII, de 8 anos de idade, assiste ao alvoroço dos preparativos da invasão e cria uma fantasia a respeito daquelas terras distantes.

Nesta fantasia, o menino começa a transformar coisas, e esta é apenas a ponta final de um processo de transformações que já vinham sendo apresentadas por Joãosinho Trinta: o Maranhão havia sido transformado num paraíso, as pretas-velhas em exímias contadoras de estórias, já havia toda uma

atmosfera transformada em magia que vinha desfiando um rosário encantado desde o início do enredo. Gente virando bicho e planta, rei e sua corte virando assombração, jóias francesas virando arte plumária indígena. Uma festa de transformações! Neste viés de transmutações, os colonizados, historicamente explorados, são a nova versão da nobreza de França, e no lugar de coroas e jóias, plumas. Quem não é humano, nesta nova corte de França, transforma-se em flora e fauna exuberante, deslumbrante.

E neste reino fantástico, a Rainha vira Deusa, numa escolha do Senhor absoluto deste reino da imaginação: o rei menino (o próprio Joãosinho Trinta). Este menino não sabe, pois não foi alertado pelos informantes da corte, das estórias de assombração das terras que ele imaginava.

Ambos não se conheceram jamais – o Rei Menino nunca veio a São Luís do Maranhão – mas não é preciso conhecer para sonhar. O homem só precisa do fio da meada para desenrolar o novelo. Relatos miudinhos abrirão as janelas da imaginação.

Se é possível transpor fronteiras de tempo e espaço através do sonho, também é viável fazê-lo pelo puro jogo da imaginação, que permite essas transgressões (Idem, p. 37).

Em "As Minas do Rei Salomão", as transgressões serão como sinônimos de atividade vital, processo de vivência e até mesmo do mistério do existir. Gritos de ataque viram gritos de boas-vindas; pedra verde oriental que se transforma, após ritual, em talismã encantado da Amazônia; visita ocasional que muda a rotina da vida das Amazonas por deixá-las grávidas – tudo isto configura um mundo que deve e precisa mudar para melhorar.

Assim como o Rei Salomão, as guerreiras Amazonas possuíam inimigos, o que universaliza a cobiça humana, aspecto presente ao mesmo tempo em dois espaços. Ele, traído por mulheres que tentavam enganá-lo, elas, enfrentando a fúria de feiticeiros das tribos inimigas. Mas ele e elas lutavam e venciam sempre. Curiosa a possibilidade de comparar a condição inversa dos dois reinos: um homem com setecentas mulheres e a tribo de setecentas mulheres sem nenhum homem. O discurso narrativo transita do verossímil ao inverossímil sem interrupção, sem questionamento.

Uma vez a cada ano (portanto uma oportunidade rara), os gritos de guerra das Amazonas transformavam-se em gritos de alegria. A dor de lutar para defender suas identidades, terras, riquezas e cultura cederá lugar aos prazeres e delícias do namoro.

João tece uma teia muito particular com comprovações históricas, sua causalidade é estruturada em coerência interna. Narra a aventura fantástica

que concluiu a partir de dados por ele coletados e, como narrador, procede a diversas tentativas de explicação. Procura também integrá-la ao universo cultural de sua época, ao sistema de referências de que dispõe, mas não há comprovação no extratexto: os atores se encontram integrados num universo de ficção total onde o verossímil se assimila ao inverossímil numa completa coerência narrativa, criando o que se poderia chamar de uma *verossimilhança interna.*

Um baile de máscaras fará "Ratos e urubus, larguem a minha fantasia" submergir no universo fantástico, pois provoca em seus miseráveis participantes a atração dos opostos, num transe, onde tais excluídos desejam interpretar seus algozes, "senhores ou reis de alguma coisa".

Na realidade da imaginação do narrador, os marginalizados interpretam o primeiro lixo, fazendo a ponte entre a corte real medieval, o período das trevas histórico e o período proposto pelo narrador, o hoje, trevas atuais brasileiras, muito mais dramáticas, a ponto de extrapolar a imaginação dos miseráveis convidados para o baile: é uma espécie de enlouquecimento coletivo. Morros, baixadas e alagados brasileiros são piores que os feudos medievais, e ambos, narrador e convidados, estarão entorpecidos, o primeiro fazendo real seu imaginário, os demais, em transe pela dor da existência oprimida e pela possibilidade de interpretar o outro na passarela do samba.

Adultos, igualmente esfomeados, catam o lixo da xepa, ou restos da feira-livre, e se fantasiam com estas sobras para o grande baile. Uma das leguminosas encontradas, a abóbora, traz para o enredo a estória de Cinderela. As baianas da escola de samba, vestidas de chitão, são as convidadas de honra no palácio real.

Esta atmosfera fantástica está presente também em "Todo mundo nasceu nu" em que máquinas modernas representam reencarnações dos dinossauros terríveis. Além disso, temos a questão da transmutação dos elementos primordiais em petróleo.

Neste enredo, Joãosinho Trinta trabalha exaustivamente a idéia de camada, numa dissecação em três estágios (camadas): o primeiro, caótico e indomável; o segundo, apaziguado pela seleção natural das espécies; e, flutuando entre eles, uma camada metafísica redentora que busca o equilíbrio do planeta. Sobrepondo camadas, num turbilhão de idéias, ele permite um enorme jogo de significados, o que sempre nos remeterá para o início do enredo: "no princípio era o caos".

Este jogo de três vertentes pode apontar para vários ângulos interpretativos (o que parece ser a intenção do autor, que provocaria várias camadas de

significação para seu texto). Mas opto por uma leitura de cunho psicanalítico em que, no jogo de três, o Ego tenta conter a desordem causada pelo choque entre o inconsciente e o consciente.

O caos, como o carnaval, amontoa camadas que se utilizarão umas das outras para revelar ou esconder intenções. O caos carnavalesco, neste enredo, pode ser histórico, social, humano. O narrador faz seus personagens agirem autonomamente. Ele é uma espécie de deus que distribui os papéis, sem interferir como personagem na matéria narrada.

Além de dissecar a própria possibilidade de narração através de "amontoados", Joãosinho Trinta parte para a demonstração da convivência, na maioria das vezes antagônica, de camadas que disfarçam, escamoteiam, escondem as camadas internas; isto já está presente no título do enredo, que sugere um corpo não vestido nos primórdios (do tempo e dos espíritos), que será (en)coberto por camadas de tecidos rumo ao esquecimento do equilíbrio inicial, numa visão romântica do selvagem primitivo, como se a nudez obrigatoriamente fosse pura e despojada. A força dos sedimentos que criam camadas tentará ser anulada pela terapêutica do carnaval que mostrará a nudez como saudável. O nu como revelação da verdade inicial, num ritual que elimina a noção de tempo.

Diz ele: "Este é o lado obscuro que o enredo da Beija Flor põe a nu". Portanto, temos aí o "lado obscuro", psicanalítico, soterrado, que o terapeuta, o desfile de Escola de Samba, trará à tona. O Carnaval é o processo que revolveria as entranhas sociais através da exposição de suas contradições, criticando-as. E temos uma camada intitulada "a capacidade do brasileiro de realizar o carnaval" que se sobrepõe à camada intitulada "dificuldade brasileira".

Esta transformação metafísica é indicada em jogo de possibilidades pela transformação de várias camadas no decorrer do enredo: desmatamento de florestas (o contrário de pôr roupa em corpo nu, neste caso deixar nu o solo); construção de cidades (camada de concreto onde não existia); buracos abrindo a camada de ozônio, antes compacta; degelo nos pólos, trazendo camadas de água para os continentes; e reciclagem, a própria transformação.

Dentre as camadas imateriais, temos as temporais, importantíssimas, "no princípio...", "se passaram milhões de anos...", "período bárbaro", "último século deste milênio...", pois este passar de tempo que superpõe camadas históricas será utilizado como exemplo de transmutação de matéria (fósseis que viram petróleo e serão, portanto, reutilizados para alimentar os dinossauros modernos, as máquinas), o que comprova o dinâmico e a prática do

misturar camadas. Se as coisas se transformam com o passar do tempo, é possível, também, que o homem se transforme e que seu espírito melhore.

"Alice no Brasil das Maravilhas", por ser uma paródia da famosa obra de Lewis Carrol, *Alice no País das Maravilhas*, considerada como pertencente à série literária classificada como do Fantástico Maravilhoso (Rodrigues, 1988, p. 56), trará este universo para os enredos de carnaval. Em *Unheimlich* (Freud, 1919, p. 310-1), Freud distingue o fantástico do maravilhoso. Em primeiro lugar, ele nos faz ver que o maravilhoso é um mundo do faz-de-conta: "Era uma vez", e eis-nos mergulhados em um mundo irreal. É a ficção mais radical. Fazendo uso de uma terminologia mais literária, pode-se dizer que, no conto de fadas, temos transposto para artifício ficcional um sistema animista de crenças, ou seja, as coisas têm alma, as plantas falam, bichos como coelhos participam da vida de uma menina ou unicórnios fazem acordos. "Não há questionamentos sobre verossimilhança nesse tipo de universo ficcional. Um segundo nível de maravilhoso não tão radical permite que os seres humanos comuns convivam num cotidiano aparentemente verossímil com seres sobrenaturais, como fantasmas ou almas etc." (Calazans, 1988, p. 38).

O corpo de "Alice no Brasil das Maravilhas" aumenta e diminui várias vezes durante a narrativa, o que demonstra seu caráter mutável. Além disso, a metamorfose lagarta-crisálida-borboleta é exemplo de evolução e transformação para melhorar. No mundo das maravilhas, criancinhas viram biscoitos e porcos, ambos devoráveis. E a narrativa alerta para a necessidade de sairmos, todos, do estado de pré-ocupação para o estado de ocupação, o que nos fará viver melhor. Novamente temos, além do sonho, o motivo do deslocamento espaço-temporal. A mudança para o mundo onírico no enunciado narrativo se faz sem nenhum disfarce. Mal fecha os olhos, e a menina passa para o tempo onírico.

Alice toma uma dose demasiada de licor e encolhe, ficando subdesenvolvida, como o Terceiro Mundo. Pena que os licores não encolham as sem-vergonhices, negociatas e mazelas que afligem os pobres terceiro-mundistas. Esta miragem de espelho revelará à consciência brasileira que ela perdeu a sua identidade. É preciso recuperá-la, esforçar-se na transformação, sair do estado inerte da pré-ocupação para o estado ativo da ocupação.

A lagarta é rei, dominador. A borboleta é peão, dominado. E se não houver mudanças, todos serão confundidos com serpentes devoradoras de ovos.

A conclusão do relato apresenta uma inversão inesperada: muda a posição de sonho e vigília, anunciando a morte do protagonista através do sacrifício que se perpetra. Agora o sonho passa a ser o real e a vigília, o irreal, o sonho.

Neste surto onírico, Alice passeia por um país ironicamente chamado Brasil das Maravilhas, mas que conclusivamente será denominado de "imenso cassino", onde, mais grave que os jogos institucionalizados (quinas, senas, raspadinhas) ou não (cartas, roletas, jogo do bicho), são os jogos das elites poderosas com a "honra dos outros, a vida dos menores abandonados, o jogo com a verdade e a mentira e com o certo e o errado". Uma nação onde está valendo tudo, e onde as crianças abandonadas são a principal preocupação da narrativa, já que citadas quatro vezes.

Essas duas narrativas são simétricas, uma engendrando os símbolos da outra; a inversão final, com o afastamento e o conseqüente estranhamento da visão dos acontecimentos reais, constitui uma bela imagem da fuga da consciência de um personagem que se encontra com a morte.

Possibilidade de transformar raquíticas crianças desamparadas em potências esportivas competidoras é mutação fantástica, recorrente em "Há um ponto de luz na imensidão".

Refletindo sobre a transmissão do ponto (sinal) de luz (vídeo e conseqüentemente som), Joãosinho Trinta vai enveredar pela análise de outras transmissões, como a Cultural, a Artística, a Educativa. Desta forma ele faz com que a "luz" do título inicial possa ser física ou metafísica, revelando que o ponto de luz na imensidão pode ser, ao mesmo tempo, a televisão e as possibilidades que ela abre para o ser humano quando vertida para o bem.

Há explicação científica/tecnológica para a propagação do sinal e há explicações metafísicas/espirituais para a luz interna dos humanos dotados de energia, "alegria vinda de almas poderosas, movimentos de corpos e impulsos da mãe natureza".

O enredo lista setores da programação da TV Brasileira, tentando qualificá-los em aspectos positivos ou negativos.

O assunto "criança" não deixará o enredo na parte seguinte: o esporte olímpico na TV. O empolgante "mente sã em corpo são" faz o enredo sugerir que as crianças abandonadas pelas ruas poderiam se tornar vitoriosos atletas do terceiro milênio.

O avanço da tecnologia é abordado nas transmissões dos programas de "Ciências e Culturas", que deveriam ser em maior número, pois ajudam os telespectadores a dar saltos, rumo à sensibilidade e ao conhecimento.

Em "Tereza de Beguela, uma Rainha Negra no Pantanal" a possibilidade de várias pessoas apropriarem-se de um discurso de libertação e lutarem por sua consecução vai colocar a questão do duplo em cena. Quando o enre-

do pinça o alaúde e demonstra que ele reaparece em vários contextos, tocado de diferentes maneira e por diferentes tocadores, desde seres mágicos até o pantaneiro comum, ele o está utilizando para falar de possibilidades de transmutação, inclusive de nome, de uma expressão social e humana. E a questão da transformação do espírito em luz, que pairará sobre o enredo, uma luz que não se apagará, também tange à questão da transmutação da energia em vários estágios e estados.

Joãosinho Trinta resume este enredo na frase "Invocar a figura de Tereza de Benguela é contribuir, um pouco, para a mudança da mentalidade brasileira"; e o considera como "uma mensagem de amor, alegria, beleza e emoção".

Ao mesmo tempo, no roteiro do desfile, nos alerta que a concepção e elaboração do enredo o são "sob o enfoque da loucura que aconteceu com esta mulher", (...) "num plano de alucinação onde a realidade desaparece, os limites perdem suas dimensões, permitindo o mais amplo imaginário", (...) "uma visão onírica desejada".

O alaúde, historicamente concreto, nos contará de civilizações adiantadas e famosas onde foi dedilhado, como a Pérsia (onde era tocado por águias com caracteres humanos), Mongólia (onde era tocado pelos Deuses) e a Europa Medieval (onde era tocado por trovadores), e nos mostrará também, com seus lamentos e acordes, como espanhóis e portugueses o trouxeram para a região de Mato Grosso, vizinha do antigo império Inca, onde se transformou na Viola de Cocho, tocada pelos caboclos pantaneiros. Aí, ele verá desembarcar a mulher africana de estirpe nobre, nascida em Benguela, Angola, Tereza. Escravizada, maltratada e humilhada, mas coroada princesa pelos outros escravos. Estamos na primeira capital de Mato Grosso, Vila Bela de Santíssima Trindade, em 1741, em pleno ciclo do ouro explorado pela Coroa Portuguesa, luxuriante e corrupta. Todorov (1975, p. 188) nos chama a atenção para o fato de que o narrador representado convém ao fantástico, pois facilita a necessária identificação com as personagens que vivem a história. Em "Tereza de Benguela" o instrumento musical que troca de nome é uma voz que se dirige ao leitor em segunda pessoa e diz o que vai acontecer no passado e no futuro.

Nas narrativas fantásticas, variam as formas de representação do duplo (Calazans, 1988, 44-47), temos personagens que, além de semelhantes fisicamente (ou iguais), têm sua relação acentuada por processos mentais que saltam de um para outro (telepatia), de modo que um possui conhecimento, sentimentos e experiência em comum com o outro. É o que podemos en-

contrar em "Tereza", enredo em que ele mesmo, Joãosinho Trinta, no plano de seu desejo utópico, encarna Atualpa, Montezuma, Tereza e os membros do parlamento, e todos os que sonham com uma sociedade sem caos social, para combater a exploração, a miséria e a injustiça. Neste enredo ele invoca que a alma e o espírito de Tereza reencarnem em uma brasileira comum da atualidade para iluminar este ser feminino "que sente as dores do parto e tem a sensibilidade da mãe natureza"; ou o sujeito identifica-se de tal modo com outra pessoa que fica em dúvida sobre quem é o seu "eu", sendo este o caso de Orfeu, o compositor carioca, que herda tanto o talento quanto as circunstâncias da vida do mito grego, inclusive sua amada. É reencarnação por transposição artística, alerta Joãosinho Trinta no Histórico do Enredo; ou há retorno ou repetição das mesmas características, das mesmas vicissitudes e dos mesmos nomes através de diversas gerações.

Orpheu, Deus Grego, vira Orfeu, sambista carioca negro do morro, no fantástico ambiente do Enredo "Orfeu, o negro no carnaval", baseado em Orfeu da Conceição de Vinícius de Moraes.

A tragédia grega muda-se, "de mala e cuia", para os morros do Rio de Janeiro. O clássico reencarna no popular com toda a sua grandiosidade. Todo o desvario da Mitologia Grega caberá no desvario da história do Carnaval carioca, ambos representativos da extrema beleza, da exuberância e da capacidade de reunir universos imaginários significativos.

Fundindo o mito grego de Orpheu com a vida de um compositor chamado Orfeu, que ganhou o concurso de samba-enredo da escola de seu morro, cujo enredo é a "História do Carnaval carioca", Joãosinho Trinta narrará em duas perspectivas: na primeira, o trágico amor entre o compositor e a cabrocha Eurídice durante os preparativos e o desfile de sua escola de samba no Carnaval; e em outra, o desfile da Escola de Samba do Morro que apresenta as fases históricas do Carnaval no Mundo (passando por Grécia, Roma, Veneza, Portugal e Rio de Janeiro). Como se o autor nos dissesse que é pouco apenas transpor o mito para a realidade brasileira, que ele não busca a simplificação e sim a opulência, o derramamento de detalhes e perspectivas. Não basta relacionar o compositor brasileiro com o deus grego, é preciso encontrar pano de fundo dentro das formas estéticas de como o carnaval foi vivenciado pelo mundo nestes milênios de História, para correlacionar cada passo das tragédias às perspectivas de um tempo de carnaval. Sem perder a visão macro da narrativa, que "amarra" tudo com mão de mestre, a microscópica riqueza de detalhes presentes em cada passo dos dois desfiles já daria "pano para muitas mangas".

Segundo Freud (1919, p. 73), "o duplo pertence a uma fase de indiscriminação entre o "eu" e o outro, o "eu" e o mundo. A mesma indiscriminação retorna em certas patologias mentais, além de ser explorada no domínio da ficção e da arte em geral, por ser rica em sugestões e crítica do que somos, do que poderíamos ser, das fantasias de poder ser outro etc. Freud mostra que o duplo, sendo uma criação que data de um estádio mental muito primitivo (da humanidade historicamente e do homem na sua história individual), converteu o aspecto amistoso que tinha num objeto de terror, assim como alguns deuses, após o colapso da religião, se transformaram em demônios". A questão da multiplicidade de "eus" será abordada em "Anita Garibaldi, a heroína das sete magias", começando com a questão do espelho e nos trazendo a possibilidade do rebatimento da personalidade de Anita em todas as mulheres brasileiras; além disso, temos influências culturais herdadas que transformam a heroína em mulher justa e equilibrada, após percorrer sete possibilidades de existência, sete versões de personalidade, sendo, em vez de uma ou duas, sete "devires" da mesma mulher.

Com a narrativa fantástica introduzida no carnaval por Joãosinho Trinta, o desfile é libertado definitivamente das regras clássicas, especialmente da noção de verossimilhança. Para sua narrativa, há pouca necessidade de justificar suas fantasias, pois, para ele, quase tudo se dá dentro de um universo fantástico, sem explicações.

Resumo: Análise das estruturas e interpretação dos enredos fantásticos do carnavalesco João Trinta, que revolucionou o desfile das escolas de samba.

Palavras-chave: carnaval, escola de samba, enredo, fantástico, João Trinta.

Abstract: Analysis of the structures and interpretation of the fantastic plots of the Carnival organizer João Trinta, the revolutionary artist that transformed the schools of samba parade.

Key-words: carnival, school of samba, plot, fantastic, João Trinta.

UMA APRECIAÇÃO SOBRE AS ORIGENS DO CARNAVAL CARIOCA, QUE CONSTITUÍRAM O MILAGRE DAS ESCOLAS DE SAMBA DE HOJE

Ricardo Cravo Albin

Dúvidas sobre as origens do carnaval sempre existiram, mas nunca ninguém negou um elemento, esse que me parece essencial ao carnaval, e que Suetônio teve a acuidade de observar há cerca de dois mil anos, "onde tudo é permitido, onde a transgressão se instala, embora fugaz e com hora para terminar".

O historiador carioca Hiram Araújo, que publicou uma completa *História do Carnaval*, chama a atenção de que, embora pagão e dionisíaco, quando não francamente sensual e libertário, o carnaval seria institucionalizado pela Igreja Católica, já que seu período seria determinado pela Páscoa dos Católicos. Como assim? Muito fácil: se o domingo de páscoa deve cair entre 22 de março e 25 de abril, então o domingo de carnaval será sempre sete domingos antes do domingo de páscoa.

E a palavra **carnaval,** de onde virá? Pasmem, mas vem do primeiro carro alegórico chamado de *carrum novalis*, que saía na Grécia e em Roma antiga. Era um barco puxado por cavalos enfeitados, dentro do qual mulheres nuas acenavam para o público e homens cantavam cantigas de fundo pornográfico. Já Luiz da Câmara Cascudo – com todo o peso de sua sabedoria – entende que a palavra procede do binômio *carne* e *valem*, que no latim vulgar significava "adeus à carne", ou seja, a hora de jejuar na quarta-feira de cinzas.

Independentemente de teses, o carnaval começou para valer na Europa, especialmente na Idade Média. Cidades como Paris, Veneza, Florença, Munique e Moscou iniciaram os bailes carnavalescos e inventaram as fantasias, que fizeram furor, embora muito mais bem comportadas que as festas francamente dissolutas da Antigüidade greco-romana.

No Brasil, o carnaval começa a tomar alguma forma com o entrudo, que veio diretamente do carnaval de Lisboa, considerado pelos historiadores europeus o mais brutal e o mais "sem arte" de todo o Continente. Nada mais conveniente, parece-me, do que passar a registrar as palavras do escritor Julio Dantas (*Gazeta de Notícias*, 21 de fevereiro de 1909): "Nós, portugueses,

nunca compreendemos que o entrudo pudesse ser uma festa d'arte como na Itália da Renascença, ou uma festa d'espírito como na França de Luis XIX. O nosso entrudo foi sempre, desde o século XVII, fundamental e caracterizadamente porco. E mais: boçal, imundo, desordeiro e criminoso".

Mas, em 1885, ocorreu uma inovação que, a partir do Rio de Janeiro, iria acabar por extinguir o abominável reinado da grosseria: o primeiro desfile de uma Sociedade Carnavalesca, das chamadas Grandes Sociedades. O berço, afinal, das nossas futuras escolas de samba.

Não tenho a menor dúvida: as Grandes Sociedades não só marcaram o ano que as criou, o de 1855, como também foram o epicentro de uma revolução estética e antropológica no carnaval do Rio. Por quê? Simplesmente porque organizaram o carnaval em blocos societários, plurais, coletivos, pulverizando, com isso, a baixaria solitária e individualista do entrudo. Nesse ano de 1855, nascia na cidade a mais importante de todas as sociedades carnavalescas, o Tenentes do Diabo, aparecido em préstito em 1867, quando foi delirantemente aplaudido pelo público na principal artéria dos desfiles, a Rua do Ouvidor, matriz das grandes disputas que hoje as escolas de samba empreendem na Marquês de Sapucaí. Naquele ano de 1867, aparece também outra sociedade de queridíssima memória, os Democráticos.

Juntas, as duas se revezaram na disputa pelo primeiro lugar durante quase cem anos. As Grandes Sociedades Carnavalescas, segundo a cronista Eneida, não foram grandes apenas no nome ou na memória dos carnavais cariocas, como antecessoras das escolas de samba de hoje – as quais eu agora prefiro chamar, pela opulência de seus préstitos atuais, de Grandes Sociedades do Samba e não mais Escolas de Samba. Aquelas sempre tiveram, em passados anos, belas atitudes políticas, colocando-se em defesa das liberdades democráticas, da Abolição e da República.

A partir de 1889, as avós das Escolas de Samba, as Grandes Sociedades, resolveram sair em préstitos nas Terças-feiras Gordas, sempre considerados os maiores dentre todos os três dias de carnaval.

Contudo, o ponto alto dos préstitos só ocorreria com o aparecimento da Avenida Rio Branco, inaugurada com o nome de Avenida Central, no começo do século passado, mais precisamente, em 1905. Aí sim, começa a brilhar um outro antecedente da sedução do desfile das escolas de samba de agora: as garbosas Comissões de Frente das Sociedades. Depois, então, desfilavam os carros com críticas aos políticos e ao país, os préstitos com as mulheres mais lindas da cidade, etc. Ou seja, toda a forma esquemática das nossas escolas de samba.

Nascida no Largo do Estácio e criada por um grupo de bambas do Estácio de Sá, liderado por um grande sambista, Ismael Silva, a primeira escola de samba chamou-se Deixa Falar. A partir de 1927 ela desfilaria; todavia, segundo me testemunhou por várias vezes o próprio Ismael, teria vida curta, até porque pouco se distinguia de um bloco carnavalesco. A primeira escola digna do nome, considero que tenha sido a Estação Primeira da Mangueira, criada por um grupo liderado pelo futuramente célebre Cartola, que lhe escolheu as cores, o verde e o rosa, abominados pela burguesia de então. Logo se seguiu a criação da Portela, fundada pelos também lendários Paulo da Portela e Heitor dos Prazeres. No começo dos anos 1930, os grupos desciam os morros para desfilar na Praça XI – onde hoje está o Sambódromo. Sua estrutura era franciscana em simplicidade e despojamento. As mulheres preferiam fantasiar-se de baianas, os homens trajavam pijamas de listas, macacões, ou camisetas de malandro, e davam-se ao desfrute de usar o chapéu de palha caído sobre um dos olhos. E todo mundo – entre 200 a 600 pessoas – cabia na "corda", lembrança dos ranchos de reis, então existente. A Portela chamava-se naquela altura Vai como Pode, nome a definir a heterogeneidade e pobreza de seus desfilantes. Era também na Praça XI que as escolas resolviam suas divergências nos anos 1930, a faca, a pau, a pernada. Ou a tiro...

Com as "uniões" das escolas em 1952, os grupos tornaram-se mais organizados e ensaiaram os passos do espantoso crescimento que experimentaram a partir daí. Naquela altura – e durante todas as décadas de 1950, 1960 e até 1970 – as escolas de samba cresceram ordenadamente, ensaiando o *boom* que ocorreria a partir dos anos 1980, especialmente com a criação da Liesa, quase juntamente com o Sambódromo, construído em pleno coração histórico do Rio, nas imediações da antiga Praça XI (onde o samba nascera nas décadas iniciais do século XX), criado pelo gênio de Oscar Niemeyer e de Darcy Ribeiro. Muito antes, contudo, entre 1950 e 1980, os sambistas eram basicamente de suas comunidades e os sambas eram cantados no gogó, ou sambados no pé. E hoje, o que se vê? Um superespetáculo carioca de quatro costados, como nunca ninguém podia imaginar. E que, a cada ano, surpreende e encanta o mundo inteiro, via televisão. Não mais com todos desfilantes cantando e sambando, é verdade. Mas com a responsabilidade de representar, quer se queira ou não, o mais emocionante espetáculo de arte popular produzido no Rio e que seduz os mais distantes países do planeta.

O megaespetáculo do desfile das Escolas de Samba do Grupo Especial no Rio, como nenhum outro em qualquer país do mundo, congrega o arco da sociedade. Uma sociedade tão desigual como a nossa é capaz do milagre

de se encontrar fraternalmente no desfile, dentro dele ou fora dele. Que outro espetáculo pode dar-se o luxo de exibir, dentro dele, uma ópera carnavalesca em que os desfilantes pobres e ricos pagam suas próprias fantasias e são capazes de se organizar em alas, qual um exército muito bem treinado e sedutoramente harmônico?

O monumental desfile encanta o mundo inteiro exatamente por exibir o lado dionisíaco e solar, numa época em que a maior parte da humanidade se proclama lunar, sombria e triste, apesar de próspera (o drama do Primeiro Mundo). Entretanto, verdade seja dita, o *show* é mostrado no sambódromo para um público privilegiado de turistas. O povo mesmo não tem condições de disputar ingressos tão caros e tão cobiçados. Afinal, a lei da oferta e da procura será sempre imutável, até porque os lugares são limitados pela dimensão do desfile, necessariamente curto em extensão.

Muita gente reclama – e com certa dose de razão – que bom mesmo era o desfile antigo, em que todos podiam participar e em que o povo comandava a festa. Outros ainda mais saudosos, como eu, clamam aqui e acolá pela volta das fontes do samba, pela expulsão das *vedettes,* e das *top-models* de fugaz arribação, pela restauração do samba mais cadenciado, enfim, pela pureza do desfile. Tudo bem, tudo bem. Só que ninguém se dá conta, inclusive esse renitente (e imprudente) saudosista, que um *show* popular, quando atinge o patamar das Escolas de Samba do Grupo Especial e até do Grupo de Acesso, transforma-se em outra coisa. O inexorável caminhar do tempo configura outra realidade, que passa a não depender de certos valores. Pela cândida razão de existir um entrelaçamento de interesses que passa a ser intransponível, consolidado e interdependente, como o turismo, a indústria da arte do carnaval (que emprega milhares de pessoas), a televisão, os patrocinadores, a rede organizacional das próprias escolas, os discos dos sambas de enredo, etc.

Portanto, conformemo-nos com a vertigem dos tempos globalizados de hoje, até mesmo com certos absurdos como os preços escorchantes das fantasias, com o esfriamento das arquibancadas lotadas de turistas, com a comercialização ostensiva da arena do espetáculo. Deixemos em paz o desfile-exportação e tenhamos orgulho dele, que faz o mito de Dionísio ser brasileiro, aos olhos dos outros povos. E tratemos de alternativas. O Rio de Janeiro, na verdade, esboça uma virada com a volta do carnaval de rua, da festa-participação.

Outra coisa: afirmar-se que as escolas de samba se constituem em poderosa ferramenta de inclusão social e de integração do negro na sociedade nunca me pareceu risível, nem muito menos inexato.

O fato é que – desde seu início (final dos anos 1920) – a escola de samba foi integradora. E o foi por um singelo motivo: ela era constituída exclusivamente por negros e mulatos. Ou seja, era a própria configuração da raça miscigênica carioca. A partir dos anos 1970, a classe média do Rio começou a abrir os olhos e os corações, quase sempre empedernidos, para o fenômeno que emergia das escolas de samba, conferindo-lhes uma primazia de atenção nos desfiles públicos. O desfile cresceu como era de se esperar. E a classe média que passou a apoiá-las não se contentou apenas em ver a escola passar. Quis também se integrar nela.

O objeto de inclusão, portanto, passou a ser a classe média carioca: a comunidade negro-mestiça, proletarizada e majoritária nos desfiles por séculos, começou a admitir, a princípio lisonjeada e orgulhosa, os novos e até então estranhos brancos (de classe média) no samba. Esse fenômeno, o de adesão do segmento social mais rico ao mais pobre, não me parece, teoricamente, nocivo, nem muito menos vilipendiador. Ao contrário: propõe um pacto social, uma interinfluência conjuntural que fez o desfile das escolas crescer a um nível de maximização que observador algum, em sã consciência, poderia esperar décadas antes.

É claro que ninguém será tão ingênuo a ponto de não imaginar que a manipulação das cifras astronômicas dos superdesfiles possa permitir riscos aqui e acolá. Sim, há riscos. E sérios, como em todos os grandes empreendimentos. Afinal, as cifras negociais dos desfiles envolvem dezenas de milhões de dólares, entre direitos de transmissão televisiva para quase todo o mundo e ingressos caríssimos para admissão na arena do espetáculo. O maior dos riscos, é claro, será o excesso de admissão (ou inclusão) dos turistas brancos nas escolas, o que lhes subtrai o jogo faiscante e primacial da necessária explosão do binômio canto-dança dos desfilantes.

Um exemplo que venho observando com preocupação crescente: o excesso de turistas nas alas das principais escolas, quase todas de ricas tradições de miscigenação. Afinal, todo um morro mestiço sempre desceu com ela e disso fez exemplo cativante.

Quanto a outra inclusão, a de destaques de luxo (*vedettes* brancas) em carros alegóricos, tudo bem. Cabe observar, contudo, que negros ou brancos, personalidades das comunidades locais ou estrelas de televisão, ficam todos imóveis sob o peso das roupas e adereços. Nada se perderá em elasticidade, ginga e movimento. Porque serão quase enfeites vivos, e nada mais. Embora, convenhamos, extasiantes quase sempre.

Para concluir, quero registrar que essa integração democrática fez brotar o seguinte comentário de dois sociólogos da Sorbonne, a quem ciceroneei anos atrás, a pedido do meu amigo Darcy Ribeiro, então Vice-Governador do Estado do Rio: "Um povo capaz de se organizar nesse radioso desfile das escolas de samba, pelo puro exercício de dar-se apenas o prazer, será sempre um povo capaz de outros grandes feitos civilizatórios". Puro exercício de futurologia, que esperamos que se realize...

Resumo: Os desdobramentos históricos do carnaval que permitiram o surgimento das escolas de samba no carnaval contemporâneo.

Palavras-chave: carnaval, escola de samba, história, Rio de Janeiro, contemporaneidade.

Abstract: The different historical stages of carnival in Rio de Janeiro that contributed to the schools of samba coming up in contemporary carnival.

Key-words: carnival, school of samba, History, Rio de Janeiro, contemporary times

FESTA E IDENTIDADE NA CIDADE E NO INTERIOR

A FLOR DA UNIÃO: FESTA E IDENTIDADE NOS CLUBES CARNAVALESCOS DO RIO DE JANEIRO (1889-1922)

Leonardo Affonso de Miranda Pereira

Entre dezembro de 1918 e janeiro de 1919, inúmeros moradores de Bangu, no Rio de Janeiro, se reuniram com um objetivo bem definido: discutir e reformular os estatutos do Grêmio Carnavalesco Flor da União. Tratava-se de uma sociedade recreativa que estava longe de ser nova. Ainda em 1906 seus sócios apresentaram à polícia pedidos de licença tanto para seu funcionamento regular quanto para que pudessem sair às ruas nos dias de carnaval,[1] indicando já naquele momento o entusiasmo que a festa gerava entre os habitantes do bairro. Apresentava-se como seu presidente o sr. José Gomes Carregal, cujos irmãos se destacavam no período como sócios do Bangu Atletic Club – principal sociedade esportiva da localidade.[2] Além do Flor da União, inúmeros outros clubes recreativos se faziam presentes no bairro naquele ano, e pediam à autoridade policial sua licença de funcionamento – casos do Grêmio Carnavalesco Estrela da Aurora, do Grupo Carnavalesco Flor da Lira e do Grêmio Carnavalesco Flor das Neves.[3] Tratava-se, assim, de um amplo movimento associativo ente os moradores da região, que passavam a encontrar em clubes do gênero um grande espaço de lazer.

Habitado maciçamente pelos funcionários da fábrica de tecidos fundada no bairro, em 1892, pela Companhia Progresso Industrial,[4] Bangu era um bairro relativamente novo. Vindos de diferentes regiões da cidade ou do país, seus moradores desde cedo tiveram na freqüência às associações recreativas um de seus principais hábitos – como mostrava, ainda em 1904, a fundação do Bangu Atletic Club, um dos primeiros clubes dedicados ao futebol formados na cidade.[5] Seguindo seus rastros, inúmeras associações dedicadas ao lazer apareciam nos anos seguintes no bairro – fossem as de caráter esportivo, como o Sport Club Americano, o Esperança Foot-ball Club e o próprio Bangu Atletic Club, fossem aquelas já dedicadas diretamente às atividades dançantes e carnavalescas, como o Grêmio Recreativo Banguense, que em 1914 pedia ao chefe de polícia sua licença anual e a aprovação dos estatutos, além do Grêmio Carnavalesco Flor da Mocidade, que em 1919 tentava também obter seu alvará de funcionamento.[6] Tal entusiasmo fez com que, entre 1904 e 1920, mais de vinte associações fossem formadas no bair-

ro, caracterizando um movimento associativo que tinha no lazer sua principal motivação.

Assim como em Bangu, clubes carnavalescos e dançantes como estes eram então formados por toda a cidade, da região central aos mais longínquos subúrbios. "O Rio de Janeiro é a cidade que dança", testemunhava em 1906 o poeta Olavo Bilac, surpreso com a proliferação de clubes como o Flor da União em todos os bairros. Disposto a estabelecer através dos bailes promovidos por tais clubes uma "geografia moral da cidade", mostrava-se atento às diferenças que separavam os eventos dançantes dos bairros elegantes, como Botafogo, daqueles que via nos subúrbios e nas regiões pobres. "Na Saúde, a Dança é uma fusão de danças, é o *samba* uma mistura do *jongo* e dos *batuques* africanos, do *canaverde* dos portugueses, e da *poracé* dos índios", escrevia o literato, em alusão a outro bairro habitado principalmente por trabalhadores de baixa renda.[7] A visão da mistura entre indivíduos de origem diversa, que caracterizava a animação geral dos eventos patrocinados por tais clubes, aparecia assim para Bilac como a feição principal de tais associações.

Como fruto de tal mistura e empolgação, seu colega Coelho Netto atestaria, anos depois, a força que passava a ver nesses pequenos clubes carnavalescos. "O Povo é que está dando interesse ao carnaval com seus *cordões* e as suas sociedades", defendia o romancista, atribuindo assim a grêmios como o Flor da União o "renovamento do Carnaval" no Rio de Janeiro.[8] Era tal renovação, capaz de definir para a folia carioca um perfil original, que permitira ao escritor prever, poucos anos depois, a transformação do carnaval do Rio em grande atração internacional:

> No andar em que vamos dentro em pouco não serão apenas redatores de revistas e jornais estrangeiros que virão à festa magna da Capital da República, mas multidões em êxodo, saídas de todas as partes do mundo, e o carnaval fluminense tornar-se-á verdadeira pandemonia como eram, na Grécia, os jogos sagrados disputados em Olímpia.[9]

Na base do futuro grandioso previsto para o carnaval carioca – que viria garantir ao Brasil "a hegemonia no mundo, pelo menos durante os três licenciosos dias de Momo e da Farra" – estavam, para o literato, o entusiasmo e a devoção com que trabalhadores de diversas categorias se entregavam aos festejos. "Todas as criadas, sem exceção das velhas amas, têm os seus ranchos ou cordões onde são rainhas, princesas ou simplesmente cantoras",[10] reconhecia Netto, vendo nesses pequenos clubes carnavalescos a base da transformação da festa no Rio de Janeiro. Capazes de expressar uma cultura au-

têntica e original, tais grupos se tornavam, na pena de Netto, a representação acabada de uma identidade nacional capaz de englobar, indistintamente, todos os brasileiros.

No seu dia-a-dia, as atividades patrocinadas por clubes como o Flor da União mostravam, porém, a distância que separava tais representações letradas sobre seus festejos dos motivos que levavam seus sócios a criá-los. Embora tenham se beneficiado da imagem positiva para eles definida por escritores como Coelho Netto, esses pequenos grêmios vinham sendo formados por todos os bairros da cidade, desde os últimos anos do século XIX – em uma espécie de febre associativa que levava à criação de dezenas de novas sociedades a cada ano. Distantes de qualquer pretensão nacional, era nesses clubes que, por motivações diversas, se juntavam e se divertiam os trabalhadores cariocas no início da República – em um movimento cujo sentido original não chegou a ser compreendido pelos escritores que analisavam suas conseqüências.

Os literatos não foram, entretanto, os únicos a mostrar incompreensão a respeito de tal processo. Apesar da forte atração exercida por tais associações sobre trabalhadores de bairros como Bangu, os sentidos particulares de tal movimento associativo raramente foram investigados por pesquisadores e estudiosos da posteridade. Mesmo os estudos que se dedicam a investigar as sociedades formadas por trabalhadores no período costumam ter como foco somente as associações que teriam objetivos claros de resistência ou mutualismo, não dando maiores atenções aos grêmios e clubes recreativos.[11] Por mais que atraíssem para suas atividades grande parte dos moradores dos bairros nos quais eram formados, clubes como o Flor da União foram assim deixados de lado nas análises que tentavam enfrentar dimensões supostamente mais relevantes da experiência dos trabalhadores espalhados por diferentes regiões.

Uma possível explicação para tal silêncio está no desprestígio acadêmico que, por tempos, caracterizou o evento que levava esses trabalhadores suburbanos a organizar sua associação: o carnaval. Nos últimos anos, vários foram os estudiosos que passaram a fazer da festa de Momo um objeto de seus questionamentos e investigações. Sem limitar-se a reproduzir modelos de análise que deixavam de lado sua multiplicidade para atribuir a ela sentidos unívocos,[12] tais trabalhos trataram de buscar, em momentos e locais específicos, uma compreensão do carnaval que se aproximasse da experiência dos foliões. Ao mesmo tempo que permitiu o estudo de diferentes contextos nos quais o carnaval se fazia presente – fosse no Rio de Janeiro ou em cidades

menos associadas à folia, como Porto Alegre e Belém do Pará –, tal perspectiva propiciou uma compreensão da festa baseada na apropriação que faziam dela diferentes sujeitos.[13]

Por conta da ênfase dada à problematização da festa, entretanto, tais trabalhos acabaram por defini-la como um campo separado de reflexão, dissociado da reflexão mais geral sobre outros problemas e questões que marcavam os contextos nos quais ela se fazia presente. Com isso, reiteravam uma divisão entre os dias de carnaval e o resto do ano, opondo lazer e trabalho como esferas irreconciliáveis da vida social. Ainda que tenha passado a se fazer presente nos debates universitários, a festa de Momo não chegou por isso a ser levada em conta como uma dimensão importante da vida daqueles que dela participavam, sendo ainda ignorada pelos que se propõe pensar o período em perspectiva mais ampla. Por mais que representassem parte importante da experiência de pessoas como os sócios do clube carnavalesco Flor da União, composto por membros da classe trabalhadora carioca em seu processo de constituição, as festas carnavalescas por ele promovidas foram destarte ignoradas por estudiosos que tentam definir modelos ideais de comportamento e luta para os trabalhadores.

O desprezo para com estas sociedades carnavalescas e dançantes não chega, porém, a constituir uma novidade do nosso século – fazendo-se notar desde os primeiros anos do século XX entre militantes operários de diferentes tendências. A reunião dos trabalhadores em tais associações recreativas poderia parecer, à primeira vista, um grande benefício para aqueles interessados em articular a classe operária. Ainda em 1904 uma folha lançada pela União Operária do Engenho de Dentro – uma das maiores associações de trabalhadores no Rio de Janeiro do período, com mais de 6.000 sócios – exaltava as vantagens de se promover a reunião dos trabalhadores em sociedades próprias. Era este o objetivo de um artigo assinado por Joaquim José Rodrigues, vice-presidente da associação, autodefinido como um "operário pintor", que iniciava seu artigo com um questionamento:

> Companheiros e irmãos de trabalho! Meus amigos!
> Dizem alguns homens que a humanidade de que fazemos parte é o conjunto das criaturas humanas que habitam o globo terrestre.
> Pois bem, porque não havemos nós, especialmente operários e proletários, de realizar a união de indivíduos, ligados todos pela miséria, em associações, onde com a sã solidariedade possamos nos auxiliar mutuamente, comunicando-nos no intuito elevado de futuramente levarmos a efeito a transformação social, por meio da revolução social.[14]

Por mais que pudesse se referir especificamente às associações de caráter político, o argumento de Joaquim Rodrigues era claro: movidos pela solidariedade entre iguais, as sociedades de trabalhadores seriam as responsáveis principais pela formação de uma identidade entre a classe operária carioca. "Em vós é que existe o número, vós sois a força", continuava o articulista, indicando a vitalidade que via na ação associativa dos operários. Com o poder de criar o espírito de solidariedade entre os trabalhadores, derivadas de suas experiências comuns, elas teriam a função de alimentar a unidade da classe, constituindo-se por isso em um poderoso instrumento de união – em uma definição que poderia se aplicar tanto a associações de resistência, como a União Operária do Engenho de Dentro, quanto a clubes recreativos como o Flor da União.

O fato de que representassem um meio de união entre os operários de determinadas localidades não bastava porém para garantir a esses clubes recreativos o apoio dos militantes operários. No mesmo ano em que os moradores de Bangu gastavam muitas de suas noites na discussão dos novos estatutos do Flor da União, trabalhadores engajados com as lutas sociais mais abertas expunham pelas páginas da imprensa operária suas restrições ao tipo de diversão à qual se entregavam seus companheiros de classe. É o caso de um grupo de trabalhadores em tipografia que, em 1919, escrevia no jornal *O Gráfico*. Nas proximidades do carnaval, aparece na folha um primeiro artigo sem assinatura que chamava a atenção para o caráter pernicioso da festa de Momo, à qual muitos operários se entregavam com paixão. "Na impossibilidade de se extinguir este flagelo que nos visita anualmente, procuremos ao menos atenuar os seus efeitos perniciosos", defendia o articulista. Conclamava assim os membros das "classes proletárias" – sobre as quais recairiam com mais freqüência os males da festa – a impedir que seus familiares tomassem parte "nos tais blocos que percorrem as ruas da cidade sob a influência de *sambas* grosseiríssimos e cantando coisas livres e até obscenas". Pretendia com isso resguardar tanto quanto possível os trabalhadores "do contato com os que fazem do carnaval fervorosamente um culto religioso", lembrando ainda aos seus companheiros de classe "que o recato é também uma virtude".[15]

Para desespero dos redatores do jornal, entretanto, o carnaval daquele ano contou novamente com uma extraordinária animação, pela qual eram diretamente responsáveis os milhares de trabalhadores que haviam se entregue à folia. Para um articulista, era a prova viva do "estado de embrutecimento em que se encontram as massas":

> (...) O que prova tudo isto é que no conluio do Estado com a Igreja resulta o propósito infernal de conservar as classes populares na mais profunda ignorância acerca dos nobres fins da existência, bem como verdadeiramente distraídos quanto ao direito que lhes assiste de tomar assento à mesa do banquete da vida!
>
> E o ingênuo Zé-povo, embora sentindo-se triste, alquebrado e até faminto, vem para o meio da rua, grita , dança, bate palmas e ri...
>
> Formosa e interessante organização social...[16]

Irritado com o sucesso da festa, o autor do artigo evidenciava os motivos da ojeriza que nutria pelo carnaval. Mais do que o fator moral, que lhe fazia caracterizar o reinado de Momo como "a apoteose da prostituição", parecia incomodar-lhe o entusiasmo que seus companheiros de classe dedicavam à festa. Caracterizados como criaturas ingênuas sem capacidade de defender-se por conta própria, os trabalhadores estariam sendo manipulados por uma maquinação dos poderosos, que teriam no carnaval um poderoso instrumento de dominação. Alienados de seus sofrimentos e dificuldades diárias, eles aparecem no artigo como criaturas indefesas e frágeis, cuja ignorância parece ser a causa do próprio sofrimento.

A visão conspiracionista explicitada no artigo tinha, em sua base, uma constatação que muito incomodava os militantes sindicais de várias tendências: por mais que se esforçassem para aglutinar a classe em suas associações, eram nas atividades de caráter recreativo que se reuniam preferencialmente os trabalhadores. É o que fica claro em um artigo assinado poucos dias depois, no mesmo jornal, por certo Thyrso Salmon, a propósito de uma reunião realizada em fevereiro, na sede da Associação Gráfica do Rio de Janeiro, "para se resolver algo de proveitoso" a respeito da prisão de um companheiro. Afirma o articulista que, no dia marcado, compareceu ao local determinado "julgando encontrar o seu salão regurgitando de associados", ávidos em minorar o sofrimento do companheiro; quando entrou, entretanto, se decepcionou "em notar ali um exíguo número de espectadores". "Os nossos consócios não ligaram a mínima importância para o caso", afirmava ele com desânimo, no reconhecimento de que eles "deixaram de comparecer à reunião supracitada" para "resolverem o melhor meio de se entregarem ao Deus Momo".[17] Frente a tal competição, não era de se admirar a antipatia dos militantes para com os festejos dançantes e carnavalescos, definidos dois anos depois por um trabalhador de outra categoria como "a exteriorização da estupidez"...[18]

Para os trabalhadores que faziam parte desses clubes recreativos, entretanto, não parecia haver contradição entre a busca da união da classe trabalhadora e as práticas carnavalescas às quais se entregavam em suas associações. Os estatutos aprovados em 1919 pelos membros do Grêmio Carnavalesco Flor da União indicam a distância que separava a visão formada pelos militantes políticos sobre tais grupos recreativos e a lógica que alimentava os trabalhadores que neles se reuniam.[19] Embora definissem de forma clara que a principal finalidade do clube seria a de "criar diversões carnavalescas familiares" – em especial na promoção trimestral de "reuniões familiares" e "kermesses em benefício da caixa" –, nem por isso deixavam de trazer elementos que mostravam estar também, entre os seus objetivos, o de aglutinar os trabalhadores do bairro ao redor das práticas de lazer.

Já em seu primeiro artigo, evidenciava-se o caráter amplo da associação, a qual poderiam pertencer "todas as pessoas desde que sejão (sic) dignas e honestas, sem distinção de nacionalidade, religião, cor, etc.etc". Deixava-se claro com isso que todos os trabalhadores do bairro poderiam a ele se incorporar, mesmo sendo eles negros ou imigrantes como era grande parte dos operários da fábrica. O baixo valor da mensalidade cobrada – que era de mil réis, contra os cinco mil-réis habitualmente cobrados por associações mais refinadas, como o Fluminense Foot-ball Club ou o Vienense Club[20] – garantia a possibilidade de participação, no clube, dos trabalhadores de baixa renda, excluídos de outras associações por motivos financeiros. O próprio texto dos estatutos, cheios de erros de português, assim como um artigo definindo que nas eleições de diretoria "os nomes que oferecerem dúvidas na leitura ou aqueles que estiverem truncados" não seriam apurados, evidenciava por fim o perfil social dos membros do clube, quase todos trabalhadores analfabetos ou semi-alfabetizados que não tinham pleno domínio da chamada linguagem culta. Tratava-se, portanto, de uma sociedade composta por trabalhadores de baixa renda, de Bangu, que ganhavam com o clube um espaço próprio de articulação, independente da Fábrica de Tecidos do bairro da qual quase todos eram empregados.

Mais do que ser simplesmente uma sociedade formada por um espectro amplo de trabalhadores, o Flor da União mostrava através dos estatutos que o nome do grêmio não era um acaso, elegendo entre seus objetivos principais a articulação de redes de solidariedade entre os operários do bairro. Se certamente não o faziam através do discurso propriamente político dos militantes sindicais, adotavam práticas de auxílio mútuo entre os sócios que não se diferenciavam muito daquilo que em 1904 era incentivado pelo vice-

presidente da União Operária do Engenho de Dentro. É o que mostra, entre outros, um artigo que define ser um dos direitos dos sócios o de "retirar utensílios, instrumentos, livros, jornais" – permitindo o acesso dos trabalhadores a bens que, sozinhos, talvez não estivessem ao seu alcance.

No caso do Flor da União, os auxílios mútuos não eram entretanto um fim em si. Ainda que aparecessem nos estatutos, eles seriam apenas a expressão do companheirismo e da solidariedade estimulada entre os membros do clube. Ilustrativas, nesse sentido, são determinações como a que aparece em um artigo cujo texto definia que "pelo carnaval o Grêmio um momento na rua é obrigado visitar todos associados e amadores fazendo em frente à sua residência 'meia lua'", um passo de dança do cortejo. No artigo seguinte é determinado que, em "caso de falecimento de qualquer sócio, será custeado o pavilhão em funeral por três dias e suspensas todas as funções por igual tempo". Os sócios teriam ainda a obrigação de levar à família do falecido "uma coroa" de flores, e de acompanhar o enterro. Embora possa haver diferenças entre as normas expressas nos estatutos e a prática concreta do clube, tais determinações mostram uma tentativa clara de fazer dele um meio de articulação de uma solidariedade mais ampla, baseado tanto nos auxílios mútuos quanto no reconhecimento de uma identidade clara entre os sócios.

Na definição das finalidades que serviam de base à articulação de tal identidade acabavam, porém, as semelhanças entre o que era pedido pelos membros da União Operária do Engenho de Dentro e os sócios do Flor da União. Se aqueles tinham como finalidade última de sua articulação a revolução social, estes mostram em seus estatutos terem objetivos bem mais modestos, ligados à possibilidade de efetivarem um espaço de afirmação de suas práticas e costumes. É por isso que, entre outras determinações formais, aparece nos estatutos a obrigatoriedade de que os sócios saíssem às ruas nos dias de carnaval com "uma pancadaria composta de pandeiros, caixas, tarôs, chocalhos" – caracterizando um tipo de acompanhamento musical comum aos temidos cordões carnavalescos, que faziam da percussão uma de suas marcas principais. Do mesmo modo, é definido no artigo quarto que nos dias de carnaval os sócios do clube se fantasiariam de "palhaços, caboclos, velhos, reis, rainhas, etc." – na adoção de certos tipos de máscaras e vestimentas que, naquele momento, eram combatidas e condenadas por escritores e jornalistas comprometidos com um modelo refinado de carnaval que se opunha aos dos cordões.[21] Aos sócios que quisessem se inteirar e se aperfeiçoar nessas tradições musicais e dançantes era ainda facultado o direito de ter aulas com um "mestre-geral", ao qual caberia ensinar aos que desejassem as

danças indicadas pelo estatuto – ou seja, aquelas feitas a partir da pancadaria dos instrumentos percussivos. A identidade entre os trabalhadores do Flor da União tinha, assim, uma base sólida: mais do que seus desejos de futuro, eram suas crenças e tradições do passado que parecia lhes dar a substância de sua união – o que parece explicar a preferência dos trabalhadores por associações como estas, em detrimento daquelas de caráter mais diretamente político.

Não que o clube personificasse de fato uma união total e irrestrita entre seus membros. Os próprios estatutos se preocupam em definir regras de convívio entre os sócios que iluminavam os muitos desacordos e diferenças encobertos por essa identidade geral. Como forma de regular tais diferenças, evitando maiores conflitos, é inclusive criada a figura do primeiro fiscal, ao qual caberia "fazer manter no recinto e fora dele a boa ordem" e "suspender qualquer sócio um momento insubordinado" – na evidência de que, no dia-a-dia do clube, a solidariedade e a identidade estimuladas pelos estatutos podiam muitas vezes esbarrar em outros níveis de diferenças e tensões entre os próprios trabalhadores que dele faziam parte. Do mesmo modo, um dos artigos define que "as moças ou senhoras" poderiam, em condições excepcionais, figurar como "sócias honorárias" se prestassem "serviços relevantes ou donativos ao clube", evidenciando uma exclusão que escapa ao princípio aberto afirmado pelo primeiro artigo dos estatutos.

A constatação de tal diversidade no seio do clube acusa, dessa forma, sua importância como meio de estímulo de solidariedades mais amplas entre seus sócios. É essa classe diversa, cheia de tensões e diferenças internas, que o clube tenta articular – constituindo-se em um meio de expressão, em variados níveis, de identidades entre a classe trabalhadora do bairro, ainda que, longe dos intuitos revolucionários dos militantes anarquistas e socialistas, os sócios do Flor da União conseguiam, através dele, um meio de efetivação de importantes redes de solidariedade e identificação entre os trabalhadores do bairro. Se, nos três dias de folia, esta identidade se expressava ritualmente nos desfiles de rua e nos bailes promovidos por seus sócios, o modo pelo qual a associação se constitui evidencia a importância do carnaval para a experiência mais ampla de muitos daqueles que dele tomavam parte – o que indica a necessidade de que tais práticas carnavalescas sejam levadas em conta na tentativa de compreensão mais ampla do período.

A animação e a força dos clubes carnavalescos de subúrbio testemunhada por escritores como Olavo Bilac e Coelho Netto ganhava assim, na experiência de seus sócios, uma explicação mais clara. Mesmo que, em um primeiro momento, a identidade propiciada por tais grupos pudesse parecer

estéril – pois, do ponto de vista da militância sindical, não trazia ao operariado a consciência de sua condição –, seus desdobramentos sobre a articulação mais ampla do operariado merecem ainda um maior esforço de investigação. Afinal, os inúmeros movimentos grevistas ocorridos ao longo da década de 1910, em bairros como Bangu, saudado poucos anos antes pelos jornais como um local onde reinava a harmonia e a paz entre operários e patrões,[22] assim como a adoção posterior por parte das associações militantes de práticas e costumes próprios a tais clubes recreativos, indicavam que talvez a flor daquela União tenha de fato dado muitos frutos...

Notas

[1] Arquivo nacional, GIFI – 6c – 170.

[2] Cf. Arquivo nacional, GIFI – 6c – 170, 213; e Livro de atas do Bangu A. C. – 28.02.1909 – 12.01.1915

[3] Arquivo nacional, GIFI – 6c – 171; Documentação de Polícia; pacote 489, caixa 5668; e IJ6 692; IJ6 171.

[4] Cf. Gracilda Azevedo Silva, *Bangu 100 anos. A fábrica e o bairro*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1989, p. 104.

[5] Sobre a fundação do Bangu, conferir Leonardo Pereira, F*ootballmania. Uma história social do futebol no Rio de Janeiro (1902-1938)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

[6] Arquivo nacional, GIFI – 6c – 170; IJ6 648; IJ6 693.

[7] Fantasio (pseud. Olavo Bilac), "A dança no Rio de Janeiro". Kosmos, maio 1906, *Melhores crônicas de Olavo Bilac*. In: MACHADO, Ubiratan (org.). São Paulo, Global, 2005, pp. 192-196.

[8] Coelho Netto, "Clubs e cordões". *A noite*, 2 fev. 1922.

[9] Coelho Netto, "Carnaval". *Bazar*. Porto: Lello e Irmão, 1928, p. 222.

[10] Idem, pg. 223.

[11] Para alguns bons exemplos recentes, ver Cláudio H. M. Batalha, "Sociedades de trabalhadores no Rio de Janeiro do século XIX: algumas reflexões em torno da formação da classe operária". *Cadernos AEL*: sociedades operárias e mutualismo, pp. 43-66.

[12] Conferir, em especial, os estudos já clássicos de Roberto da Matta, reunidos no livro *Carnavais, malandros e heróis* (Rio de Janeiro: Zahar, 1978); e de Maria Isaura Pereira de Queiroz, *Carnaval brasileiro. O vivido e o mito* (São Paulo: Brasiliense, 1992).

[13] Cf. Raquel Soihet, *Subversão pelo riso. Estudos sobre o carnaval carioca da belle époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1998; Alexandre Lazzari, *Coisas para o povo não fazer. Carnaval em Porto Alegre (1870-1915)*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2001; e Leonardo Pereira, "Do carnaval da Intendência à folia amazônica: a festa de Momo em Belém do Pará (1895-1925)", Humanitas, Belém, v. 13, n. 1, p. 7-41, 2002; e Maria Clementina Pereira Cunha, *Ecos da folia. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Cia das Letras, 2001. Ver ainda, organizado pela mesma autora, os artigos da coletânea *Carnavais e outras festas*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2002.

[14] Joaquim José Rodrigues, "Apelo à União Operária". Órgão da união Operária do Engenho de Dentro, número único, maio 1904.

[15] "Carnaval", *O Gráfico*, 1 mar. 1919.

[16] "Ecos do carnaval", *O Gráfico*, 16 mar. 1919.

[17] Thyrso Salmon, "O descaso dos gráficos", *O Gráfico*, 1 abr. 1919.

[18] "O Carnaval", O Internacional. Órgão dos empregados em hotéis, restaurantes, confeitarias, bares, cafés e classes anexas, 16 fev. 1921.

[19] Arquivo Nacional, IJ6 693.

[20] Arquivo Nacional, Documentação de polícia, pacote 416, caixa 5553.

[21] Conferir, a respeito, Maria Clementina Pereira Cunha, *Ecos da folia*, op.cit.

[22] Cf. "O Paiz nos subúrbios", *O Paiz*, 14 abr. 1906.

Resumo: Estudo de caso de uma das muitas agremiações surgidas no Rio de Janeiro, na periferia e nos bairros pobres, no final do século XIX e início do XX, com ênfase nas redes solidárias entre os componentes.

Palavras-chave: carnaval, Flor da União, clube carnavalesco, periferia, Rio de Janeiro, passagem do século.

Abstract: The study of a case of one group among many which appeared in Rio de Janeiro in the outskirts or slums at the end of the nineteenth century and beginning of the twentieth century, with emphasis on the sympathy uniting the constituents.

Key-words: Carnival, Flor da União, Carnival club, outskirts, Rio de Janeiro, passing century

POLÍTICA E FUTEBOL: O CARNAVAL TRICORDIANO

Geysa Silva

O carnaval, festa dionisíaca cujas origens se perdem no correr dos tempos, encontrou singular expressividade em solo brasileiro. Ao realizar o sincretismo das celebrações de raízes européias com os rituais indígenas e africanos, essa manifestação de alegria irreverente e de ironia mordaz espalhou-se praticamente por todo o território nacional, atingindo locais às vezes bem distantes dos grandes centros urbanos.

É o que aconteceu, por exemplo, com a pequena Três Corações, cuja referência para o público, em geral, embora seja a terra onde nasceram o ex-presidente Carlos Luz e o escritor Godofredo Rangel, restringe-se ao fato de ser a cidade onde nasceu Pelé, fato aliás cantado pela Escola de Samba Barroca Zona Sul, de São Paulo, com o samba-enredo "De Três Corações, a Coroação? Rei Pelé", cujos autores são Arcinho Zona Sul, Loirinho, Naio Denay e Zé Carlinhos.

> Na ginga, a bola de pé em pé (olé)
> Explode em delírio a multidão (é gol)
> De Três Corações vem o Rei Pelé
> Dando show, é campeão!

Situada no sul de Minas Gerais, próxima dos balneários que tiveram seu esplendor quando o jogo era permitido, sem possuir, entretanto, nenhuma atração turística, Três Corações dedicou-se à atividade agropecuária, tendo como principal evento uma feira anual de gado. A maioria de sua população é composta por descendentes de imigrantes libaneses e italianos, como se pode verificar facilmente nas denominações das ruas e dos hotéis, sintomaticamente denominados Capri, Calabreza, Italian e outros que seria fastidioso enumerar aqui.

Cidade de hábitos conservadores, onde a maçonaria goza de grande prestígio e as religiões, tanto a católica quanto as evangélicas, são vivenciadas com fervor, surpreende a todos os que resolvem pesquisar seu carnaval notar que, ao invés de atitudes contidas, mais condizentes com a formação moral exigida pela sociedade, se encontra aí uma explosão de irreverência, que lembra os carnavais da Idade Média.

Já no final do século XIX, as ruas principais de Três Corações festejam o carnaval, ao fazer passar por elas os conhecidos blocos de entrudos que, como no Rio de Janeiro, jogavam água e farinha de trigo nos passantes, ainda que fossem figuras representativas da elite econômica local, numa demonstração catártica dos sentimentos populares, reprimidos durante o ano, quando predominavam as procissões e novenas realizadas na Igreja Matriz da Sagrada Família e os cultos nos templos protestantes. Essa religiosidade pode ser observada, claramente, nos versos do hino de Três Corações, de autoria de Darcy Brasil, composto para comemorar o aniversário da cidade, em 23 de setembro de 1961:

> Rezam as lendas que velhas missões
> Paladinas de Deus e da Fé,
> Consagraram estes Três Corações
> A Jesus, a Maria e a José (FONSECA, 1984, p. 72).

Atingir pessoas de projeção social era um ato acompanhado pelo riso dos observadores, que se deliciavam com o ridículo imposto pela situação inesperada, conforme depoimento oral, prestado por Tadeu Nader e Vitor Cunha, antigos habitantes de Três Corações e testemunhas vivas da memória da cidade. Nader e Cunha, agora na faixa dos setenta anos, cresceram ouvindo, de seus pais e avós, histórias da cidade onde nasceram, sobretudo aquelas ligadas às atividades culturais. Não se pode esquecer que as festas religiosas católicas expressavam as hierarquias sociais existentes, com lugares determinados no interior das igrejas e na organização das procissões. A tudo isso, o carnaval opunha a liberdade de tratamento entre os desiguais e o direito de crítica a quem sequer dominava o código escrito.

Vê-se, portanto, que o carnaval, mesmo em sua forma tão simples, proporcionava ao povo uma maneira diferenciada de existência, tornava possíveis momentos em que a vida se situava na fronteira entre a dureza do cotidiano e o contentamento de um intervalo nas obrigações diárias de toda natureza. A esse respeito, veja-se o que diz Bakhtin, ao falar sobre a função do riso, no contexto de François Rabelais.

> O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio *do povo* (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); *todos* riem, o riso é "geral"; em segundo lugar, é *universal*, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam do carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é *ambivalente*:

> alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente (BAKHTIN, 1993, p.10).

Pode-se constatar, pelos depoimentos colhidos, que os entrudos, em Três Corações, eram constituídos por muitos dos elementos que se faziam presentes no carnaval da Idade Média. O povo de uma cidade do interior, onde as festas eram sempre oficiais, de tom sério, e organizadas pelas igrejas ou pelas instituições civis, encontrava, no entrudo, a oportunidade de viver em um mundo diferente daquele que as condições de nascimento lhe haviam destinado. Ao atirar suas bisnagas mal cheirosas nos fazendeiros e "coronéis", o povo modificava o sentido do mundo e subvertia as relações sociais. Cabe lembrar que o impacto do acontecimento de algo assim em um espaço pequeno, em que todos se conhecem, é muito diverso do que a mesma situação poderia produzir em uma cidade grande, onde os fatos se diluem com muito maior facilidade.

No início do século XX, mais precisamente em 1908, surgem os primeiros bailes à fantasia, promovidos por Laurindo Machado, conhecido como Tio Laurindo. Esses bailes, que aconteciam numa casa da rua da Caixa d'Água, ainda conservavam resquícios dos entrudos, pois seus participantes jogavam uns nos outros um líquido mal cheiroso, chamado ironicamente de limão de cheiro. O aspecto inovador foi a introdução das máscaras que, à semelhança do que ocorria em outros lugares, emprestavam aspecto teatral às brincadeiras de salão e permitiam ao mascarado tornar-se satírico, ironizar situações e pessoas a quem muitas vezes estava subordinado.

Interessante é ressaltar que os bailes surgiram num momento de grande disputa política, em que se defrontaram os dois grupos mais importantes da cidade: de um lado, "Pereiras", ligados ao Partido Republicano; de outro, os "Aroeiras", ligados ao Partido Liberal. A competição política transferiu-se para os salões, onde, embalados por músicas carnavalescas, os Aroeiras atacavam verbalmente os que estavam no poder e provocavam seus adversários cantando a marchinha "Zé Pereira".

Sabe-se que o Partido Republicano, fruto do novo regime, implantado a partir da Proclamação da República, em 15 de novembro de 1889, na verdade não tinha em seus quadros republicanos autênticos, uma vez que estes não concordavam com determinadas ações que se mostravam francamente autoritárias. Não se pode esquecer que a República fora o resultado de um golpe militar, encabeçado por generais que colocaram os civis em segundo plano.

A política partidária organizou-se em partidos regionais, que terminaram por frustrar as tentativas de formação de agremiações nacionais, quer de liberais, quer de conservadores; nesse ambiente surge o Partido Republicano Mineiro, que viria a consolidar-se com o poder dos coronéis e a ajudar a implantação do caciquismo eleitoral no Brasil. Não admira, pois, o que ocorreu a seguir.

Em 1909, quando Wenceslau Braz é eleito Presidente do Estado de Minas, o Partido Liberal assume a administração da cidade e a situação política manifesta-se nos festejos de Momo: a partir de então, era "Zé Aroeira" quem revidava as ofensas recebidas anteriormente. O carnaval fornece, então, a oportunidade de os opositores se dirigirem palavras injuriosas, fazerem imprecações de um tipo que em situações do cotidiano não seriam permitidas, ou pelo menos não seriam suportadas com a tranqüilidade agora manifestada, porque ficava clara a possibilidade de, nas eleições seguintes, tudo se modificar de novo, incluindo o próprio carnaval; tinha-se consciência da precariedade das vitórias e das derrotas. Ainda em Bakhtin, pode-se ler:

> Notemos aqui a título preliminar, embora de maneira algo esquemática, que na sua base reside a idéia de um mundo em estado de perpétuo inacabamento, que morre e renasce simultaneamente, um mundo bicorporal. A figura de dupla tonalidade que reúne os louvores e as injúrias esforça-se por apreender o próprio instante da mudança, a própria passagem do antigo ao novo, da morte ao renascimento (BAKHTIN, 1993, p. 143).

Ora, 1909 é uma data de transformações na vida dos tricordianos, uma vez que acontecimentos diversos vão dar uma nova face a Três Corações. Note-se que, segundo Benefredo de Sousa (1971), as estatísticas apontam 600 casas para a cidade; pode-se portanto imaginar a extensão do significado de qualquer modificação na vida do cidadão comum.É uma época de euforia, com a inauguração, sobre o rio Verde, da ponte metálica que havia sido feita na Bélgica e com o início das atividades do Grupo Escolar Bueno Brandão, até hoje importante estabelecimento de ensino.

1909 é um ano importante também para a história do carnaval de Três Corações, que adquire uma animação inusitada. Sai às ruas o Grupo dos Prontos, formado de pessoas mascaradas, cantando e carregando estandartes, numa demonstração de força da alegria popular. A Corporação Musical Harmonia Rioverdense, regida pelo maestro José Pedro Sândi Júnior, animava os foliões, entregues, pela primeira vez, às batalhas de confete e serpentina. Simultaneamente, realizava-se o desfile de carros alegóricos, que, sem

possuir um tema específico em sua ornamentação, eram enfeitados de forma aleatória e montados em carroças ou em carros-de-boi.

Algumas pessoas se destacavam pelo entusiasmo que transmitiam a seus amigos e conhecidos e pela animação contagiante que espalhavam pela cidade: os irmãos Frattini, os Frizotti e, surpreendentemente, as irmãs Alcântara, que comandavam o carnaval do Hotel Avenida e cuja participação nessas atividades deixava evidente a abertura, ou, no mínimo, a aceitação que se concedia às mulheres naquele momento singular. Nota-se aí uma inversão da vida habitual, quando às mulheres era vedado qualquer tipo de iniciativa que não fosse referendada pelos pais ou pelo marido.

> Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridade no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas "ao avesso", "ao contrário", das permutações constantes do alto e do baixo ("a roda"), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões (BAKHTIN, 1993, p. 9-10).

Em 1913, um grupo de rapazes que faziam o nível superior em faculdades do Rio, tendo à frente Luiz Signorelli, juntou-se a desportistas locais para fundar o Atlético Futebol Clube de Três Corações, que estreou sendo derrotado pelo Cambuquira por 2x0. Apesar do resultado nada satisfatório da primeira apresentação, em janeiro do ano seguinte o clube de Três Corações conseguiu vencer oVarginha F.C, também por 2x0, num jogo muito acidentado, debaixo de grande temporal e com muitas brigas entre torcedores e jogadores. Para se ter uma idéia da importância dada a tal acontecimento, leia-se Benefredo de Sousa:

> Meu padrinho Chico Sério sentenciou feio neste 3 de novembro de 1914: "Ninguém sai estas férias, nem mesmo para Varginha". Pagaríamos nós crianças a invasão da Bélgica pelos alemães e pelo combate havido no jogo Atlético e Varginha, a 20 de janeiro, como renhida comemoração do dia consagrado ao bravo militar e santo milagroso (1982, p. 54).

Para comemorar uma vitória tornada célebre na cidade, criou-se o bloco do Atlético, que desfilou no carnaval de 1914. A música que foi cantada por esse bloco era a "Varre, varre vassourinha", que teve sua letra parodiada pelos tricordianos, transformando-se num hino de guerra e desafio ao clube de Varginha. As camisas vermelhas, usadas pelos integrantes do bloco, acentuavam a disposição para a atitude belicosa e expandiam a rivalidade espor-

tiva para o campo das relações sociais e políticas entre as duas cidades, rivalidade essa que, mesmo atenuada, ainda pode ser notada nos dias atuais. Observe-se o estribilho:

> A nossa bola
> quando no campo estala
> já não é uma bola, mais parece bala.
> Nada pode com ela na corrida,
> Nem a mais firme rebatida!

Veja-se que o estribilho acima citado exibe um vocabulário típico de operações militares. A área semântica é ocupada por significantes ligados a lutas, ao mesmo tempo que o léxico dinamiza os versos, imprimindo-lhes movimento e confundindo campo de futebol e campo de batalha. Realmente, uma simples partida de futebol transformava-se em guerra particular entre as duas cidades. A política e o futebol ganhavam uma carga emotiva muito forte só passível de representação nos dias de festejos carnavalescos.

O carnaval em Três Corações, nos anos 1920 e 1930, continuava a ser cada vez mais animado e a imitar o que se fazia no Rio de Janeiro, com o aparecimento de vários novos blocos e com os desfiles de corsos, que tinham a preocupação com o caricato e com alegorias satíricas, além do uso do lança-perfume em substituição ao agora velho limão de cheiro. Os nomes desses blocos tornam evidente a grosseria da linguagem a que se davam direito os carnavalescos e mostra o grotesco de suas apresentações. Tem-se: Bloco do Pinico, Bloco da Vaquinha, Bloco dos Congelados, do Queijinho, As Filhas do Urucubaca etc. Esse último, criado em 1916 por José Germano Costa, fez sucesso em inúmeros carnavais, quando suas irmãs "puxavam"os sambas e marchinhas.

> Arreda que vai passar
> O grupo que se destaca
> O bloco das meninas
> Das filhas do Urucubaca! (SOUSA, 1982, p. 102)

Estabelecem-se relações especiais entre as pessoas, relações essas que se manifestam na linguagem. Nunca um homem diria a palavra "pinico" diante de uma senhora, contudo ela era agora pronunciada livremente por cidadãos de ambos os sexos, por transformar-se em brincadeira permitida no interstício de Momo.

> A linguagem familiar de praça pública caracteriza-se pelo uso freqüente de grosserias, ou seja, de expressões e palavras injuriosas, às vezes bastante longas e complicadas. (...) A linguagem familiar converteu-se, de uma certa forma, em um reservatório onde se acumulavam as expressões verbais proibidas e eliminadas da comunicação oficial (BAKHTIN, 1993, p. 15).

Na década de 1940, surge o bloco da Velha Guarda, organizado por Cícero Grossi e alguns amigos que se entusiasmavam com os festejos do carnaval e queriam incrementá-lo em Três Corações. Esse bloco vai transformar-se no conjunto musical de mesmo nome, atuando até hoje.

A partir de 1963, realiza-se o "Baile do Bagaço", na sexta-feira e, no sábado, é promovida a "Chegada do Rei Momo", que recebe das mãos do prefeito as chaves da cidade; dessa forma, institucionaliza-se o carnaval, aumentam os foliões de rua que saíam fantasiados de "o gordo e o magro", bebês, homens vestidos de mulheres etc.

Logo depois, com o golpe militar de 1964, inicia-se, paradoxalmente, a era de ouro do carnaval tricordiano, porém é preciso notar que foram extintas as primeiras escolas de samba, como a Ases do Morro, a Mija Pra Trás, a Escola de Samba Cacareco e a Acadêmicos do Morro. Em 1971, é organizado, pela primeira vez, o "Baile do Povão". Ocorria no centro da cidade, ao som da Velha Guarda, que executava os maiores sucessos de todos os anos; hoje, o evento foi transferido para o Estádio Municipal, em razão do aumento de foliões, e funciona de sábado a terça-feira, de 20h às 23h.

> O povo na rua se agita
> Vibrando, aplaudindo o pessoal
> E a Velha Guarda a cantar
> Saúda a juventude revivendo o carnaval
> É um espetáculo em cores
> Enredo e fantasias
> Muito samba e alegria. (Vitor Cunha)

Três Corações é sede da Escola de Sargentos da Armada, por isso tinha importância fundamental para os militares; chegou a ser visitada por Vernon Walters, chefe da CIA na América Latina, acontecimento documentado por uma foto ainda em exibição na Cantina Calabreza. As pessoas do local não gostam de falar sobre o fato, alegam desculpas as mais irrisórias. Entretanto, as pesquisas apontam como grande sucesso do Carnaval de 1973 um samba de Kleber Cunha, intitulado Viuvivo (viúva de marido vivo), cuja letra transcrevemos parcialmente:

Usa um anel de viúva
Pendurado em cima da lapela da blusa
Tingida de preto em sinal de respeito
Por alguém que ela diz partiu para o além

Sem saber se ainda existe
Sem saber chorar por quem
Ah, ah, ah, ah
Ah, ah, ah, ah
Ah, ah, ah, ah.

Mandou rezar uma missa que é de sete no segundo dia
Levou flores de finado lá pra sacristia
Envolvidas em pano roxo de saudade e dor
Mandou gravar duas lágrimas sentidas sobre um coração
Pôs na porta de entrada do seu barracão
Com dizeres alusivos ao seu grande bem

A ambigüidade da letra expressa uma ironia consciente, que envolve em máscara uma situação vivenciada pelo real, e que todavia não convinha ser comentada nas conversas cotidianas; as evidências são extratextuais, e a avaliação do significado depende do intérprete. Aqui é posto o problema: o ironista teve ou não a intenção de falar dos desaparecidos políticos, na referida letra? Os marcadores textuais podem servir a referências diversas: uma prisão, um seqüestro, ou um abandono conjugal. O estribilho é particularmente indicativo de uma situação duvidosa: "Sem saber se ainda existe,/Sem saber chorar por quem". As inferências que daí poderão ser feitas dependem da habilidade do ouvinte-leitor. Lembre-se o que diz Linda Hutcheon a esse respeito:

> A ironia seria, então, uma função de leitura, no sentido amplo da palavra, ou, no mínimo, a ironia se completaria com a leitura. Não seria algo intrínseco ao texto, mas, ao invés disso, algo que resulta do ato de interpretar levado a efeito pelo interpretador, que funciona dentro de um contexto de suposições de interpretações (HUTCHEON, 2000, p.177).

Não se pode afirmar o que pensavam os tricordianos ao cantarem esses versos, nem mesmo qual era a intenção de seu autor, se uma simples brincadeira, se uma crítica ao momento que o país atravessava, quando havia a ameaça constante de alguém tornar-se viúvo(a) vivo(a); contudo, é evidente que eles promovem a ambivalência de sentido e permitem a duplicação semântica. Falar de prisões clandestinas, torturas e assassinatos era tabu, numa

cidade que abrigava importante unidade militar. O carnaval era, então, a oportunidade de expressar essas questões que angustiavam a muitos, mesmo que não tivessem coragem de fazê-lo em dias normais.

É ainda na década de 1970 que ressurgem as escolas de samba, no estilo daquelas do Rio de Janeiro; em 1975, desfilam Anhanhoa, Por Acaso e Jajumô, apresentando sambas-enredo, bateria e alas definidas por seus temas específicos. Logo a seguir, em 1977, é a vez da Imperatriz Rioverdense. Os tricordianos sentiam orgulho dessas apresentações, como se pode verificar na letra do samba de Vitor Cunha, que nos foi cedida pelo autor.

HOMENAGEM ÀS ESCOLAS

Vejam, já despontam as Escolas
Sambando, em evolução geral
O povo na rua se agita
Vibrando, aplaudindo o pessoal
E a Velha Guarda a cantar
Saúda a juventude revivendo o carnaval
É um espetáculo em cores
Enredo e fantasia
Muito samba e alegria
Ô, ô, ô, ô, ô
Acadêmicos do Morro, Cacareco
E Flor do Amor
Ô, ô, ô, ô, ô
Salve Unidos Por Acaso
Anhonhoa
Ô, ô, ô, ô, ô
Este samba que cantamos
Simboliza o nosso amor

Esses carnavais fizeram história na cidade e atraíram muitos visitantes até mais ou menos 1984, quando os jovens começam a procurar as praias para suas férias e a abandonar a cidade no verão, em busca de diferentes lugares e de outros prazeres. Hoje, sem dúvida, o carnaval de Três Corações perdeu a empolgação de outrora, mas ficou na memória da Velha Guarda, que ainda procura reviver o que eles consideram o esplendor perdido.

Bibliografia

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Huicetec, Brasília: Ed. da Unb, 1993.

CUNHA, Vitor. CDROM *Três Corações em dados e fotos.*

FONSECA, João Garcia da. *Três Corações e sua história*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1984.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

SOUSA, Benefredo. *Três Corações adentro.* Três Corações: Véritas, 1982.

Observação. Algumas letras de músicas foram gentilmente cedidas por Vitor Cunha, não tendo, portanto, indicação bibliográfica.

Resumo: Estudo de caso do carnaval de Três Corações, no interior de Minas Gerais, onde o vigor e a decadência das celebrações carnavalescas são medidos, tendo-se como referência a situação política em diferentes períodos de nossa história.

Palavras-chaves: carnaval, Três Corações, Minas Gerais, história, memória.

Abstract: The study of Carnival in Três Corações, interior of Minas Gerais, where the energy and the decadence of the Carnival celebrations are to be considered bearing in mind the political situation in different historical moments.

Key-words: Carnival, Três Corações, Minas Gerais, history, memory.

AS DECORAÇÕES CARNAVALESCAS CARIOCAS: UM BREVE HISTÓRICO

Helenise Monteiro Guimarães

Este artigo tem por finalidade abordar a trajetória do processo de produção das ornamentações realizadas para o carnaval do Rio de Janeiro, seus antecedentes históricos e sua importância para a festa urbana. A criação de concursos públicos pela prefeitura, o aperfeiçoamento das técnicas de montagem e o seu papel na divulgação da cidade como cenário perfeito para o carnaval transformaram as ornamentações em verdadeiras batalhas entre artistas plásticos e cenógrafos. Coadjuvantes do sucesso dos desfiles das escolas de samba, a história destas batalhas começa agora a ser elucidada, revelando uma face do carnaval até então pouco conhecida.[1]

Desde o período colonial a população do Rio de Janeiro ornamentava seus salões e ruas para festas, tanto religiosas quanto laicas. Encontramos extensas descrições destas celebrações nas obras de memorialistas e viajantes, que revelam o fausto dos eventos relacionados à família real, aos governantes ou à igreja (MORAES FILHO, 1999; SANTOS, 1981). A festa constituía assim um momento de integração entre as classes sociais, permitindo, através de trocas, a assimilação de diferentes rituais e repertórios simbólicos. O carnaval, como veículo de relações sociais, não ficaria imune à absorção destas tradições, reinventadas para se adequarem aos diferentes espaços onde a folia se instalava.

No século XIX, objetivando atrair os desfiles, grupos de indivíduos, formados por comerciantes e moradores, ornamentavam determinadas ruas do centro e convidavam as Grandes Sociedades a incluírem estes logradouros em seus trajetos, honrando-os com sua presença. Estas produções constituíam "um verdadeiro espetáculo carnavalesco, com bandas, maestros, enterros jocosos, fogos de artifício e o que mais pudesse criar a imaginação de artistas especialmente contratados para o evento" (FERREIRA, 2005, p. 181).

Também os bailes realizados em teatros, clubes e salões recebiam requintadas ornamentações, onde "(...) a iluminação estava disposta a produzir efeitos indizíveis. A profusão de lustres e bicos de gás se juntava a uma verdadeira inundação de esferas luminosas que, refletindo a pujante iluminação, produzia o efeito de miríades de estrelas", como descreve o anúncio

publicado no jornal *A Noite*, de 23 de fevereiro, pelos organizadores do baile do Imperial Teatro D.Pedro II. O empenho das elites em estimular eventos em espaços públicos e privados inspirava-se nos carnavais elegantes realizados na Itália e na França, e objetivavam substituir as grosseiras brincadeiras do entrudo, prática carnavalesca herdada dos costumes portugueses.

O carnaval do início do século mostrava-se bastante estratificado, sem, no entanto, inibir os contatos entre os segmentos sociais. No período da festa coexistiam as Grandes Sociedades, o corso, as batalhas de confete e os bailes para as camadas mais abastadas. A pequena burguesia desfrutava do desfile dos ranchos, e os segmentos mais pobres, os negros e imigrantes, conduziam seus cordões e blocos pelas estreitas ruas da cidade. Ao final dos anos 1920, surgiriam, no bairro do Estácio e na periferia, as escolas de samba (ARAUJO, 2003; CABRAL, 1996), que, a exemplo das outras manifestações, também se dirigiriam às ruas do centro.

A tradição de ornamentar ruas e fachadas acompanhou a expansão do carnaval para os bairros da periferia e subúrbios da cidade, incrementando-se a construção de coretos alegóricos, em cuja feitura trabalhavam ativamente as comissões de festejos designadas pelos moradores. Era um reflexo da descentralização da festa, iniciada ainda em 1890. No centro da cidade, ocorrera a inauguração da Avenida Central (Avenida Rio Branco), em 1905, que tomava da Rua do Ouvidor o posto de *boulevard* elegante, cobiçado pelos grupos de foliões. Essa convivência, nem sempre pacífica, confirma que a população não só assistia, mas vivenciava o carnaval em sua totalidade, independentemente de reformas urbanas ou planos que buscassem segregar os indivíduos. A realidade reafirmava o que Bakhtin concluíra sobre os festejos medievais: que "o carnaval, por sua própria natureza, existia para todo o povo". Durante o período da festa, dela não se poderia escapar, posto que esta não se submetia a "nenhuma fronteira espacial". (BAKHTIN, 1987, p. 6)

Esta totalidade se torna emblemática com a ornamentação das principais ruas e avenidas do centro da cidade. Em 1928, o governo delega ao cenógrafo Luis Peixoto a tarefa de conceber a primeira ornamentação da Avenida Rio Branco, que agradou mais pelas centenas de lâmpadas multicores de intensidade ofuscante do que pelas figuras decorativas dos mascarões, considerados no mínimo bizarros, pelas críticas dos jornais da época. Contudo, a iniciativa fazia parte de um planejamento destinado a projetar o Rio de Janeiro como centro turístico, evidenciando o carnaval como sua principal atração.

Em 1932, a prefeitura toma para si a responsabilidade de elaborar um extenso programa de eventos, oficializando a festa e dividindo com o *Touring*

Club do Brasil a sua organização. Porém, não só para torná-la oficial, mas também para nacionalizar a festa carnavalesca, foi constituído um movimento que envolveu intelectuais, governantes, artistas plásticos e a própria população.

A participação da Escola de Belas Artes já se constituía uma realidade, através da atuação de artistas como Rodolpho Amoedo, criador de estandartes para ranchos, e alunos como Modestino Kanto, André Vento, Calixto Cordeiro e Manoel Faria, todos premiados em salões da Academia e que atuaram como "técnicos"[2] executando as alegorias das Grandes Sociedades.

A efervescência nas artes, agitadas desde os eventos da Semana de 22, em São Paulo, encontra nos anos 1930 a Escola dividida entre a manutenção do modelo acadêmico e a vaga modernista, refletindo-se nas alterações de sua sistemática de ensino e na realização de seus salões de arte (LUZ, 2005). A premiação de um artista pertencente ao Núcleo Bernardelli, no concurso de cartazes do 1º Baile de Gala do teatro Municipal de 1932, coloca em evidência uma relação que seguiria em escalada crescente até os anos 1950.[3]

A primeira decoração para o baile de gala do Teatro Municipal atraiu todas as atenções naquele ano de 1932, tendo em vista sua privilegiada posição no programa de eventos carnavalescos da Prefeitura. Durante as décadas de 1930 e 1940, os salões e as ruas se dividiriam entre temas bastante convencionais, inspirados em motivos carnavalescos consagrados, como pierrôs, colombinas e máscaras, e os motivos nacionais típicos, como a baiana, a mulata e o malandro. Trazida pela força do cinema e da globalização cultural, a imagem de Carmem Miranda divide com o Rei Momo a tarefa de adornar o Obelisco da Avenida Rio Branco em 1949.

Fernando Pamplona traz a África para salões, ruas e desfiles de Escolas de Samba

A primeira vez em que concorreu para realizar a decoração do Baile de Gala do teatro Municipal, Fernando Pamplona já demonstraria sua vontade de romper com modelos cristalizados. Sua proposta para o carnaval de 1954, "Yemanjá e seu Espelho – O bairro do pelourinho da Bahia", diferia daquelas dos anos anteriores. Em 1950, o tema fora "Carnaval em Veneza"; em 1951, "O reino de Netuno"; em 1952, "Reinado de Momo"; e, em 1953, "Carnaval do Rio Antigo", de autoria de Gilberto Trompowsky e Mario Conde, cenógrafos escolhidos pela prefeitura.

O projeto de Pamplona, desenvolvido junto com o artista plástico Nilson Pena, pretendia transformar o Teatro Municipal numa exposição de folclore nacional, com figuras de orixás do candomblé, baianas legítimas e, no palco, a reprodução do bairro do Pelourinho, de Salvador. O próprio Pamplona declarou à cronista Eneida que "estava na hora de acabar com as decorações carnavalescas onde aparecem pagodes chineses, Veneza, motivos orientais e coisas do gênero",[4] aproveitando, sem dúvida, o sucesso que as manifestações afro-brasileiras já faziam entre os turistas estrangeiros.

Porém, a dupla vê escapar de suas mãos a vitória, atribuída ao projeto de Gilberto Trompowsky e Fernando Valentim, tendo como tema "Piratas e Galeras".

Na mesma edição em que a cronista Eneida de Moraes louvava a iniciativa de Pamplona e Pena, ela mesma publica parte da justificativa dada por Alfredo Pessoa, Diretor do Departamento de Turismo da Prefeitura do Distrito Federal:

> Apesar de ser favorável ao projeto e ao entusiasmo do Sr. Prefeito pelo mesmo, além da opinião unânime das pessoas que foram consultadas a respeito, não foi aprovado por ter sido o folclore considerado indigno de ser apresentado no Teatro Municipal. A decoração explorava temas demasiadamente populares, e seria muita responsabilidade do prefeito colocar, por exemplo, os "santos do candomblé" como motivo principal.[5]

A argumentação e o resultado mereceram de Pamplona e Pena uma carta publicada no *Correio da Manhã* de 23 de janeiro de 1954, em que agradeciam o apoio de personalidades da cultura, como Claude Vicent, Eneida, Cecília Meirelles, Santa Rosa, Pongetti, Augusto Rodrigues e outros, sem, no entanto, deixar de louvar os méritos do projeto vencedor. A extensão deste artigo não nos permite maiores transcrições, porém a explicação dada para a opção do tema demonstra bem o universo que Pamplona havia escolhido:

> Procuramos assuntos brasileiros e carnavalescos, o que nos pareceu indispensável. Nada nos ocorreu mais brasileiro do que o Maracatu, o Frevo, o Reisado, o Bumba-meu-boi, o Candomblé, o Côco. Não nos ocorreram figuras mais expressivas, mais alegres, mais nossas do que o Saci, a Cobra-grande, a Matinta Pereira, a Yara, os Guerreiros, os Reis e os orixás. Pela beleza de suas vestes, pela expressão de suas máscaras, pela originalidade de sua forma, acreditamos que honrariam qualquer folclore e seriam motivo de atração legítima para o turista que ousasse nos visitar no carnaval.

Não há dúvida de que ainda não seria o momento de imagens tão caras à cultura popular ocuparem o espaço nobre, freqüentado pela alta sociedade,

por mais elogiado que fosse o trabalho artístico e a ousadia de seus criadores. Yemanjá teria que esperar 15 anos para reaparecer pelas mãos de Pamplona e seu parceiro Arlindo Rodrigues, como a alegoria máxima do desfile da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, no enredo "Bahia de Todos os Deuses", que sagrou a escola campeã naquele ano (1969).

Os temas folclóricos entretanto não sofriam restrições para decorar a cidade. Em 1952, o departamento de Turismo da Prefeitura chama novamente Luis Peixoto, já conhecido por sua atuação na área, e que uniria um Rei Momo de 18 metros de altura, na Avenida Presidente Vargas, a figuras com 10 metros de altura representando lendas nacionais, como Maracatu, Cateretê, Chegança, Bumba-meu-boi. Em 1954, os cenógrafos Santa Rosa e Flavio da Silveira, selecionados pela Prefeitura, decoram a cidade mesclando temas folclóricos nacionais, e, em proporção mínima, motivos internacionais, diversidade que se refletiu, por exemplo, na Cinelândia, com gigantescos bonecos do frevo pernambucano e na Praça Paris com a Torre Eiffel ornada de flores, arlequins, colombinas e pierrôs.

Fernando Pamplona[6] teve um papel importante no desenvolvimento de novos conceitos para decorações, tanto no que se refere aos materiais como aos temas. Em 1960, produziu uma decoração que cobriria a Avenida Rio Branco, elaborando o que ele mesmo chamou de "teto decorado". Seus projetos para decorações de salões de baile apresentaram, no final dos anos 1950, pela primeira vez, o uso do plástico colorido e a iluminação interior, recurso logo aproveitado nas ornamentações de rua. A partir de 1962, já se explorava o sistema tubular com estrutura de ferro, o plástico *vulcafilm* e o uso do tronco de eucalipto fixado por cabos de aço. O emprego destes recursos resultaria no aumento das proporções da decoração, redimensionando-a em relação aos espaços urbanos. Na prática, a estrutura tubular determinou também maior velocidade na montagem e desmontagem e, sobretudo, maior segurança, sendo economicamente mais viável para os cofres públicos.

Principal porta-voz da valorização da temática africana no carnaval, Pamplona, em 1958, promove a africanização do Teatro Municipal. Da mesma maneira, em 1960, propõe à comunidade salgueirense o enredo "Zumbi dos Palmares" e, em 1962, junto com Mauro Monteiro, novamente escolhe a África para vestir a Avenida Presidente Vargas com enormes colunatas e vistosas máscaras feitas com plástico colorido. A iniciativa da Prefeitura, em 1963, instituindo, pelo decreto lei nº396 de 23/10/63, os concursos públicos para decoração da cidade, foi uma conquista dos esforços de artistas como Pamplona, determinando um campo de competições que por muito tempo

desafiou a imaginação de artistas, consolidando-se como importante evento na programação carnavalesca da cidade.

As celebrações do IV Centenário do Rio de Janeiro

> Com a decoração de rua mais bonita e de mais bom gosto dos últimos anos e com uma série de preparativos que, se bem executados, poderão fazer inesquecível o carnaval do IV Centenário, o Rio inicia hoje a maior festa do mundo, batendo recordes de turistas e de verbas, e com um único medo – o de que a chuva esfrie o entusiasmo que os cariocas incorporaram à história da cidade.[7]

O ano de 1965 foi especial por vários fatores. Comemoravam-se os quatrocentos anos da fundação da cidade e o país completava seu primeiro ano do regime militar, iniciado com o golpe de 31 de março de 1964. Mesmo com a mudança da capital do país para Brasília, em 1960, o Rio de Janeiro ainda era fortemente identificado como símbolo nacional, tendo em vista seu passado de cidade-capital. Também contribuía para isto o fato de sediar instituições culturais de grande porte, como o Arquivo Nacional, a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, o Instituto Histórico e Geográfico do Brasil e a Academia Brasileira de Letras. Mesmo perdendo o *status* anterior, o Rio mantinha sua aura de capital cultural e política do país.

A celebração do IV Centenário deveria articular passado, presente e futuro, o que implicava conciliar duas identidades: a de cidade quatrocentona que buscava equiparar-se a São Paulo e a de mais novo estado da federação – a Guanabara. As comemorações deviam abordar a história da cidade e sua importância no cenário cultural brasileiro. Não foi por acaso que todas as escolas de samba, naquele ano, glorificaram a fundação do Rio de Janeiro "reafirmando os principais elementos constitutivos da memória sobre a origem da cidade, aprendida nos bancos escolares."[8]

A ornamentação da cidade para o carnaval também não deixaria dúvidas do momento de solene celebração do povo carioca, transformando em fantasia suas ruas tomadas pela embriaguez da folia. Em 1965, os espaços a serem ornamentados compreendiam a Avenida Rio Branco, em toda sua extensão, a Praça Floriano, a Avenida Presidente Vargas até a praça da República, a Praça Mauá e o Largo da Carioca, sendo obrigatória a inspiração em motivos históricos ou culturais que fizessem referência ao Rio de Janeiro.

Adir Botelho, professor de Gravura da EBA desde 1961, já havia concorrido no ano anterior com Fernando Santoro e Davi Ribeiro, ambos alu-

nos da academia. Repetindo a parceria, criaram o projeto "Rio Antigo", que, para sua execução, contou com a participação de "um grupo relativamente pequeno, mas extremamente valente que trabalhou com uma bravura tremenda, utilizando todos os seus momentos de folga, numa época em que tinha de enfrentar exames de fim de ano."[9] Nas salas de aula da academia, tomaram forma as pranchas do projeto e os detalhes de imensos painéis com as gravuras de Debret.

Aquele foi um ano em que a participação dos artistas da EBA se fez notar mais do que nunca. No mesmo concurso, além do primeiro prêmio de Adir Botelho, ganhou o segundo lugar Newton Sá, e a terceira colocação foi dada à equipe de Plínio Cipriano, Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues e Mario Monteiro.[10] No desfile das escolas de samba, sagrava-se campeã a Acadêmicos do Salgueiro com o enredo "Historia do Carnaval Carioca", baseado no livro homônimo da cronista Eneida de Moraes, de autoria de Pamplona e Arlindo Rodrigues. Complementando a escalada de vitórias, vence o concurso de decoração do Teatro Municipal[11] o pintor e professor Manoel Francisco Ferreira, em parceria com Esmeralda Barros, com o tema "Largo do Rio Antigo".

Fernando Pamplona já havia, em 1960, produzido uma decoração que cobriria a Avenida Rio Branco, elaborando o que ele mesmo chamou de "teto decorado". Seus projetos para decorações de salões de baile apresentaram no final dos anos 1950, pela primeira vez, o uso do plástico colorido e de iluminação interior, recurso logo aproveitado nas ornamentações de rua, como já observado.

O projeto "Rio Antigo", mais conhecido pelo título de "Debret" venceu os dezessete concorrentes com a intenção de recordar "as belezas, as curiosidades, os tipos e encantos da cidade em princípios do século XIX."[12] O tema desenvolvido em dezenove pranchas, inspirado na obra de Jean Baptiste Debret, foi elaborado com elementos simbólicos que facilitavam sua identificação com a história da cidade.

As gravuras de Debret, reproduzidas a partir dos originais, foram decalcadas em setenta estandartes de 15 metros de altura, colocados ao longo da Avenida Presidente Vargas. Faziam parte da composição seis tipos de azulejos coloniais, recebendo o estandarte uma iluminação interna que, em perspectiva na avenida, gerava uma luminosa "moldura" para as escolas de samba e outros grupos de desfilantes (Fig.1).[13]

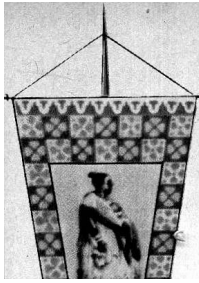



Figura 1
Desenhos dos estandartes para ornamentação da Avenida Rio Branco

Atrás da igreja da Candelária, funcionando como uma gigantesca boca de cena para o desfile, foi montado um painel de 15 metros de altura por 32 metros de comprimento, formado por seis barras de azulejos coloniais. À frente do painel, instalou-se uma coroa giratória espelhada de 9 metros de altura, com movimentos giratórios, que durante o dia arrancava reflexos do sol e, à noite, reverberava com as luzes da avenida. Não menos imponente foi a decoração da Avenida Rio Branco, na qual os postes foram cobertos com desenhos de sobradinhos coloniais. Lampiões presos aos edifícios atravessavam de um lado a outro, bem como desenhos rendados, que davam um toque de sonho ao local.

Para o desenvolvimento das idéias, os autores buscaram uma recomposição fiel do passado, revivendo as glórias da cidade através de seus artistas. Articulando elementos decorativos considerados tradicionais, dos tempos da monarquia portuguesa e das ornamentações das festas para a família imperial, os decoradores compõem um cenário bem semelhante aos daquela época:

> Baseados em esboços de Thomas Ender, os autores do projeto criaram o arco triunfal da chegada de D.Leopoldina, idêntico aos que foram construídos na Rua Direita, por ocasião da chegada da princesa ao Rio, tendo sido arquiteto Grandjean de Montigny

> e decorador, Debret. (...) O arco, que terá inclusive os 12 círculos representando as virtudes de D.Leopoldina, ficará na Avenida Chile, atravessando as duas pistas, e terá 15 metros de altura [14]

A Praça Floriano foi ornamentada com colchas coloridas, imitando aquelas que enfeitavam as janelas e sacadas durante as festas da cidade. Completavam a decoração sombrinhas como as que aparecem nas gravuras de Debret, lembrando que o carnaval também era uma festa elegante. No Tabuleiro da Baiana, foi erguido um coreto que funcionava como salão de baile, e as colunas foram revestidas de caixas coloridas e iluminadas, junto a seis cata-ventos que giravam sobre a sua cobertura. Na Praça Mauá, sobre uma torre de 25 metros de altura, foi colocado o símbolo do IV Centenário, criado por Aloísio Magalhães, e ali se fazia o contraponto histórico, simbolizando, com aquela torre, a cidade moderna e progressista.

Decorações carnavalescas: memória de uma cidade

O gigantismo das decorações de rua, sua sofisticada elaboração e seu alto custo terminaram por inviabilizá-las. Competindo com elas e estimuladas pela ampliação do espaço cênico para o desfile proporcionado pelo Sambódromo, as escolas de samba também aumentaram as proporções de suas alegorias e fantasias. Inicialmente acanhadas diante da monumental ornamentação dos anos 1960, na década seguinte com os novos conceitos teatrais de Joãosinho Trinta, as agremiações iniciavam mais uma revolução visual em sua apresentação.

Neste artigo detive-me brevemente em outra transformação, tão importante quanto a ocorrida com as agremiações e que apresentou inovações técnicas e conceitos muito semelhantes. A afirmação destas novas linguagens estabeleceu novos paradigmas para a organização da festa urbana, resultado da disposição do poder público em tornar mais atraentes os espaços a ela destinados. Esta nova orientação esteve fundada no desejo de afirmação da capital como pólo turístico internacional, contribuindo para a valorização do carnaval carioca.

Os artistas da Escola de Belas Artes desempenharam o papel de mediadores nas redes de relações das diversas correntes culturais[15] das quais também participavam. Interagindo entre si e com a sociedade, criaram estratégias que contribuíram para a continuidade da festa carnavalesca. Suas alianças ajudaram a estabelecer novas exigências estéticas e técnicas, tanto para o desfile

das agremiações quanto para as ornamentações no carnaval carioca, permitindo assim o aparecimento de novas expressões artísticas.

A reivindicação de concursos oficiais para decorações, quer das ruas quer dos salões de bailes, abriu a possibilidade de participação de novos profissionais e gerou a conseqüente melhoria na qualidade dos projetos. Observa-se, inclusive, que alguns artistas trabalharam simultaneamente nos concursos e na confecção dos desfiles, estimulados pela competição e, no caso das decorações, pelos altos valores dos prêmios pagos pela Prefeitura.

Analisando dois campos de representação – o da produção dos desfiles de escola de samba e a produção das decorações urbanas e de interiores nota-se que um de seus componentes mais importantes e que os assemelha historicamente é a espetacularização.

Este contexto resultaria num enriquecimento das linguagens formais em que foram questionados conceitos tradicionais de criação, propondo-se técnicas e temáticas provenientes do universo teórico-prático destes artistas. Um exemplo disto é a inclusão da temática afro-brasileira nos desfiles, sob uma nova visão de estilo e conjunto, e nas decorações de rua, temáticas oriundas da arte moderna e temas baseados em fatos históricos que exploravam, sobretudo, a memória local.

Reconhecemos que tanto os artistas quanto as escolas de samba estreitaram as alianças com os poderes públicos para a conquista dos espaços festivos da cidade. Aliança que não ocorreu apenas por questões de mobilidade social, situação identificada na ascensão das agremiações e no interesse da classe média pelos seus desfiles.[16] A própria cidade, como produtora de sua maior festa, e tornando-se ela mesma a paisagem lúdica que demarcava fronteiras e espaços rituais, torna-se, também, mediadora de novas relações.

Investigar o diálogo travado entre a cidade e seus habitantes, através das decorações carnavalescas, não se resume apenas a um levantamento sistemático de projetos e autores. Um tema que seduz pelo fato de que o ato de decorar o espaço urbano pode ser compreendido como uma invenção de tradições,[17] dentre tantas que o carnaval brasileiro produz e continua a produzir. Seu objetivo, além da construção de cenários temáticos, buscava expressar a identidade de uma cidade num contexto de transformação histórica, como foi o dos anos 1960.

Tanto as ruas quanto o Teatro Municipal tornavam-se lugares a serem reconstruídos e remodelados, subvertendo a paisagem urbana e o interior ornamentado no tempo carnavalesco[18] (CASTRO, 1999). A ornamentação festiva propõe novos espaços em que um período é devotado à festa e à anar-

quia, mas sempre submetido a regras de conduta e organização. E como ocorria com o desfile das escolas de samba, seu processo de desenvolvimento criava, anualmente, uma sucessão de acontecimentos que determinava um calendário próprio com etapas preestabelecidas, restrito, contudo, a um número menor de concorrentes e temas, e tendo como espaço cênico a própria cidade.

Também semelhante ao processo do desfile das escolas de samba, as ornamentações de rua estabeleciam uma série de tensões, relacionadas à escolha do melhor projeto, sua execução, que muitas vezes interferia no cotidiano da cidade, dada a complexidade de sua montagem, e, finalmente, à aceitação de seu resultado, que, agradando ou não, não poderia ser modificado. A decoração impunha à cidade uma fantasia imutável, contrastando com a sucessão de grupos portadores de identidades e temáticas diferentes. A cidade engalanada era, portanto, a cidade vestida para a folia, para seduzir sua população e seus visitantes, deixando na memória coletiva sua indiscutível capacidade de metamorfose em harmonia com o carnaval.

Desde o início do século XX, a balança entre tradição e modernidade foi instrumento de transformações do carnaval. Ambas são posições que encontramos no desfile e nas ornamentações, adaptando grupos sociais e a própria imagem da cidade às exigências do espetáculo. Mesmo diante do sucesso das ornamentações, que marcaram duas décadas inteiras e ainda permanecem nas lembranças daqueles que puderam contemplá-las, é inegável que hoje a centralização do carnaval nos desfiles prescinde de qualquer ornamentação. A partir de 1982, porém, as decorações entram em declínio pela retirada dos subsídios oficiais. Enquanto as agremiações sobreviveram de patronos e, atualmente, buscam o vital patrocínio para sua fórmula de sucesso, as decorações cederam seu lugar à velocidade de uma sociedade de consumo que parece não mais se embriagar com paisagens carnavalescas e salões ofuscantes de cores e luzes.

A história do carnaval carioca é a narrativa de competições que se transformaram em rituais. Um concurso para ornamentar a cidade era pontuado de cerimônias e sua própria execução prática e inauguração constituíam um momento de celebração que anunciava o tempo carnavalesco. Vale recorrer aqui ao que nos diz Guy Debord : "Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação."[19]

As decorações, neste sentido, foram a representação de uma cidade imersa na celebração de sua memória como vitrine de sua história.

Notas

[1] A investigação da participação de artistas e professores da Escola de Belas Artes/UFRJ e suas contribuições para as ornamentações carnavalescas das ruas e salões de bailes do Rio de Janeiro é objeto de tese de doutorado da autora deste artigo desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ.

[2] A denominação "técnico" se aplicava àqueles artistas e artesãos que criavam ou executavam as alegorias para os desfiles das grandes sociedades e posteriormente dos ranchos carnavalescos. Exerceram as atividades do profissional denominado nos anos 1970 de "carnavalesco" das Escolas de Samba.

[3] A contribuição da Escola de Belas Artes para o carnaval não se limitou apenas à confecção de elementos plásticos dos desfiles e decorações. Seus membros constantemente eram chamados a compor o corpo de julgadores das variadas competições promovidas pela Prefeitura, como os concursos para cartazes do Baile de Gala do Teatro Municipal, as competições das Grandes Sociedades e Ranchos e também os desfiles de escolas de samba (GUIMARÃES, 1992).

[4] *Diário de Notícias*, 24 fev. 1954.

[5] Idem.

[6] No mesmo ano em que tem seu projeto rejeitado no Teatro Municipal, Pamplona decora o Hotel Gloria com o tema "Gregalhadas", inspirado na Grécia Mitológica. Em 1956 desenvolve no Municipal o tema "Abstracionismo" de autoria de Roberto Burle Marx, sob a direção de Mario Conde, e em 1957 vence o concurso com o tema "Arte Colonial" e no ano seguinte com "África". Por muitos anos decorou também os salões do Copacabana Palace e do Hotel Glória. Em 1961, realiza a decoração da cidade, que ele mesmo denominou "Roupa na Corda" pela semelhança com singelos varais de roupa coloridos. Em 1962, com Mario Monteiro, ornamenta a cidade com motivos afro-brasileiros, temática que desenvolveu em vários enredos para o Salgueiro. Durante os anos 1970 dividiria com Adir Botelho a disputa pela vitória nos concursos, até a prefeitura decidir aproveitar num mesmo carnaval, em espaços diferentes, os projetos dos dois concorrentes. Um exemplo disto foi o ano de 1973, quando Pamplona decorou a Avenida Presidente Vargas com o tema "Hiper-plá" e Adir Botelho com "Carnaval de Todos os Tempos" decoraria a Avenida Rio Branco. É neste ano que Pamplona e Arlindo Rodrigues surpreendem a todos com um gigantesco pavão na Candelária, totalmente feito com bacias, peneiras de plástico e banheiras, material totalmente novo na concepção das ornamentações.

[7] *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 fev. 1965, p. 13.

[8] MOTTA, Marly. *Rio, cidade – capital*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p. 55 (Coleção Descobrindo o Brasil)

[9] SALGADO, Paulo. *Debret no carnaval carioca*. Querida, Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora, nº 256, 2ª quinzena, p. 22-27, fev. 1965.

[10] Arlindo Rodrigues, figurinista de teatro, foi parceiro constante de Pamplona, também concorrente às decorações de salões de bailes. Mario Monteiro atuava como cenógrafo e também trabalhou em decorações de rua a convite da Secretaria de Turismo do Rio de Janeiro

[11] Neste concurso caberia o segundo lugar a Arlindo Rodrigues e o terceiro a Fernando Pamplona.

[12] *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 mar. 1965, p. 5.

[13] Ilustração: revista *Querida*, Rio Gráfica Editora LTDA, n. 258, p. 22, 1965.

[14] *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 nov. 64, p.28.

[15] BARTH, Fredrik. *O Guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000, p. 126.

[16] GUIMARÃES, Helenise Monteiro . A invasão da classe média nas escolas de samba. Carnavalesco, o profissional que "faz escola" no carnaval carioca. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, 1992, p. 275.

[17] HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 9.

[18] Maria Laura Viveiros de Castro afirma que "a preparação de um desfile começa mal terminado o carnaval anterior, e por isso, o ano carnavalesco está sempre um ano na frente do calendário corrente", na batalha das ornamentações este calendário sujeitava-se a abertura dos concursos e concorrências e à conclusão dos projetos, mas sempre obedecendo ao mesmo calendário carnavalesco. *O Rito e o tempo. Ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 83.

[19] DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 13.

Bibliografia

A Manhã, Rio de Janeiro, 08/02/52.

ARAUJO, Hiran. Carnaval, seis milênios de História. Rio de Janeiro: Ed.Gryphus, 2003.

BARTH, Fredrik. *O Guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000.

CABRAL, Sergio. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CANCLINI. Nestor. Culturas híbridas, estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 27 fev. 1949.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 12 fev. 1959.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

EFEGÊ, JOTA. *Figuras e Coisas do Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro: Edições FUNARTE, 1982.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. A Escola de Belas Artes no Carnaval carioca: uma relação secular e a revolução nas escolas de samba. In: Arquivos da Escola de Belas Artes.

______. Carnavalesco, o profissional que "faz escola" no Carnaval carioca. Dissertação de Mestrado. Programa de pós-graduação em Artes Visuais EBA, 1992.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

MORAIS FILHO. *Festas e tradições populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1999.

MOTTA. Marly. *Rio, cidade-capital*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. (Coleção descobrindo o Brasil).

O Dia, Rio de Janeiro, 24 fev. 1952.

O Globo, Rio de Janeiro, 16 nov. 1964.

O Globo, Rio de Janeiro, 27 fev. 1965.

O Globo, Rio de Janeiro, 03 mar. 1965.

Querida, Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora, n.256, 2ª quinzena, fev. 1965.

VIVEIROS DE CASTRO, M.L. *O Rito e o tempo. Ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

Resumo: A transposição para o carnaval, a partir da segunda metade do século XIX, do costume colonial de ornamentar a cidade. Destaca-se a reinvenção da tradição no século XX que conheceu o auge nos anos 1960 e 1970 com os projetos de Fernando Pamplona e Adir Botelho.

Palavras-chave: carnaval, ornamentação, Rio de Janeiro, história, tradição.

Abstract: The transposition of the colonial custom of decorating the city for Carnival on the second half of the nineteenth century, highlighting the re-invention of the tradition in the twentieth century – specially in the 60s and the 70s with the projects of Fernando Pamplona e Adir Botelho.

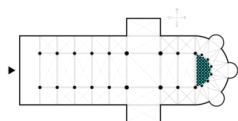
Key-words: Carnival, decoration, Rio de Janeiro, history, tradition

A CIDADE E O ARCO: REFLEXÕES A RESPEITO DAS SIGNIFICAÇÕES DA PARÁBOLA DE NIEMEYER[1]

Alberto Goyena Soares

No ano de 1984, os célebres desfiles do carnaval carioca inauguram, na cidade do Rio de Janeiro, o surgimento de um conjunto arquitetônico absolutamente original. Trata-se de uma gigantesca construção marcada, de um lado, pelo uso indiscriminado de concreto armado e, de outro, pela surpreendente capacidade de ter-se tornado, sem a necessidade de uma sedimentação histórico-cultural, o ícone mais representativo da antiga tradição à qual veio se integrar. Em uma de suas extremidades, o conjunto arquitetônico do Sambódromo comporta um símbolo de si mesmo que, embora relacionado à sua função, espaço e volumes, supera o conjunto, para erguer-se como uma obra à parte. É precisamente através desse arco, complexo símbolo iconográfico, que iniciamos agora a análise de uma intervenção urbana, que foi vista, demasiadamente cedo, como um capítulo encerrado da história dos desfiles das escolas de samba. Não se pode negar que a grande forma que se sobressai no conjunto arquitetônico do Sambódromo seja, antes de mais nada, um arco solitário. Posto que não cobre nenhum espaço entre muros, pilares ou qualquer outro tipo de suporte, nem compõe uma arcada sobre a qual poderia descarregar-se uma ponte, pareceria, à primeira vista, que se trata de um arco comemorativo ou triunfal. No entanto, bastaria observá-lo em seu contexto arquitetônico para perceber que estaríamos incorrendo em uma certa redução. Se, de fato, aquela grande forma constitui uma obra à parte é porque estabelece primeiro uma relação com a função, espaço e volumes do Sambódromo para, em um segundo momento, representá-lo como um todo harmônico e assim superá-lo.

Tenhamos em mente a planta geral do conjunto; pode-se reconhecer a presença de uma sorte de nave central ladeada de volumes cheios – o bloco de camarotes e os módulos de arquibancadas – que desemboca em um amplo espaço retangular onde se encontram mais quatro módulos de arquibancadas, simetricamente ordenados em duas séries distintas. Dentre estes quatro últimos, o primeiro par, idêntico aos demais, diferencia-se de um segundo par de módulos que, além de maiores, estão notoriamente recuados daquela mesma nave central. Logo, vê-se que esta curiosa disposição de cama-

rotes e arquibancadas confere à planta do conjunto uma forma de cruz latina. Amplamente utilizada pela arquitetura ocidental, este tipo de planta se consolidou como arquétipo das igrejas cristãs onde, no extremo oposto ao pórtico, arma-se um estrado sobre o qual se deposita um altar geralmente coberto por uma abóbada. Superpondo-se a planta mais recorrente de uma catedral[2] à do Sambódromo, constata-se que, perante notório paralelismo, nosso arco solitário arroga para si um lugar central e muito caro à composição cristã. Assim, é possível afirmar que a intervenção urbana em questão reproduz a partir de uma alternativa criativa o mesmo interesse em uma tradicional inclinação pela monumentalidade cenográfica. Em outras palavras, operou uma ressignificação que acarreta a manutenção de certos referenciais espaciais ao passo que promove a possibilidade de dar lugar ao estilo mais livre de uma arquitetura da imaginação (UNDERWOOD, 2003, p. 9). Surge assim, no lugar do altar, um museu, e no da abóbada, o enorme arco em questão. Uma analogia, decerto incomum, que nos permite, contudo, promover o necessário distanciamento entre, de um lado, os ornamentados arcos comemorativos que anunciam a passagem formal de uma espacialidade à outra ou remetem triunfalmente a episódios épicos de uma história neles inscrita e, de outro, este nosso arco que, à maneira de abside,[3] dialoga com o conjunto e sua função, remetendo a uma clara idéia de sacralização.

Representação esquemática de uma planta de catedral.
A abside é a área colorida.

Apesar das reduzidíssimas dimensões que compõem seus dois únicos pontos de apoio, a abside do Sambódromo alcança, em seu vértice, uma altura de trinta metros e vence, de uma extremidade à outra, um vão bem superior à largura da nave ou avenida sobre cujo final se localiza. Esta grande forma, capaz de comportar pesos muito maiores que o da própria estrutura, exerce ainda, como veremos a seguir, uma força que a leva para cima. O resultado, no mínimo um espetáculo em termos de monumentalidade realçado pela visibilidade que os mais de setecentos metros livres à sua frente lhe garantem, é também parte de um intenso ritual, cíclico e aberto, de plasticidade e simbolismo.

Nada seria, porém, de todo esse tamanho e resistência se a obra não sobressaísse justamente pela sensação de leveza que traduz. De fato, trata-se aqui de um tipo muito particular de abside que, diferentemente das abóbadas (estruturas empregadas para cobrir um espaço fechado e formadas como projeção de um arco), é apenas uma curva plana e aberta que se obtém do corte de uma superfície cônica ou, em outras palavras, uma parábola em franco senso matemático. Ainda que totalmente desprovido de qualquer elemento decorativo ou ornamental, seria, no entanto, difícil considerar este arco como estritamente funcional, prático ou utilitário. Note-se então que, em oposição aos volumes cheios representados pelas arquibancadas e camarotes, o arco é uma curva na qual a transparência parece ser fator determinante. Se o compromisso das arquibancadas e camarotes está fortemente ligado à multiplicidade de suas funções em um contínuo esforço de revitalização do espaço (traduzindo o ideal de sobreposição da utilidade à estética),[4] no arco reside o lado mais emotivo desta construção e a possibilidade de incorporação de uma forma mais onírica que se presta, por sua vez, à multiplicidade de interpretações em um contínuo esforço de representação. Tratase então de uma peça única, impedindo, por sua extrema relevância e diálogo com formas compositivas tradicionais, que a íntegra do conjunto possa ser percebida como complexo racionalista ou funcionalista. À maneira de abside, o arco vem então emoldurar, sem sufocar, posto que é aberto, a vastidão de uma obra arquitetônica a erguer-se sobre ambos os lados de uma única rua que lhe dá o eixo central. Em seu expresso teor surrealista (UNDERWOOD, 2003, p. 70-71),[5] o arco utiliza-se de maneira tão séria quanto ordenada uma incontestável riqueza plástica onde a liberdade da forma dialoga com o controle disciplinado que equilibra a íntegra do conjunto e manipula criativamente o tema da abside clássica por meio de uma única parábola. No plano da matéria, este arco abraça a onipresença de um concreto armado que é, simultaneamente, a estrutura da obra e a obra mesma. Uma curva que exibe e "explora suas propriedades, proporções e aspecto" (SUSSEKIND, 2002, p. 13). Mas, no plano simbólico, trata-se de mais uma marca da moderna arquitetura brasileira protagonizando um "processo contínuo e central de afirmação, em sentido amplo, de uma identidade nacional" (id., ib. p. 15). Nosso arco, aquele leve traço parabólico à maneira de abside aéreo aberto (BOTEY, 1996, p. 154)[6] a riscar profundamente o tecido urbano da cidade, exige agora um aprofundamento no que diz respeito ao complexo jogo de representações que estabelece.

Certamente, a relação mais óbvia do grande arco é aquela que se dá com o carnaval carioca e, mais especificamente, com os seus desfiles de fevereiro. Neste sentido, seria possível afirmar de antemão a presença de uma primeira representatividade simbólica. Deveras, em mapas, esquemas ou fotografias, alude-se, freqüentemente, à festividade pelo escopo desta forma parabólica. De modo geral, arcos, parabólicos ou não, são estruturas curvas que cobrem o espaço entre dois pontos de apoio. Porém, no nosso grande arco parece haver três. Na verdade, o enorme arco desenhado à frente da avenida comporta um finíssimo traço que parte de seu vértice, perpendicularmente à diretriz, em direção à superfície do solo. Mas esse trajeto é interrompido por uma laje de concreto dramaticamente suspensa sobre um palco escalonado que esconde o museu. Seguindo aquela nossa superposição de plantas, eis o ponto central do conjunto ou, se quisermos, o altar. Como podemos perceber, esta laje surge elegantemente como se não tivesse peso, dando a sensação de flutuar sobre o palco sagrado. É claro que isto é uma ilusão fortalecendo um rico efeito escultural: a laje está, depois de tudo, firmemente ancorada no ilusório terceiro traço.

Posto que é preciso dar continuidade ao mesmo tema, resta ainda agregar a estas primeiras considerações uma última, ainda que não menos significativa, possibilidade de leitura para aquela grande curva ou, como quis o seu arquiteto, "monumento à mulata".

Pronunciando-se sobre Emiliano Di Cavalcanti, Mário de Andrade indicou, no *Diário Nacional* de São Paulo de 8 de maio de 1932, uma característica singular de suas pinturas com relação à percepção das coisas nacionais. Elogiando seu desapego a teses nacionalistas, Mário ressalta precisamente a capacidade que o pintor teria de analisar uma cidade como o Rio de Janeiro a partir de suas festividades e características sociais. Descreve o artista como alguém que, em suas próprias palavras, "Não confundiu o Brasil com paisagens; e em vez de Pão de Açúcar nos dá sambas, em vez de coqueiros, mulatas, pretos e carnavais". Assim dizendo, Mário de Andrade não está de maneira alguma querendo sugerir que não houvesse paisagens na obra de Di Cavalcanti, porque decerto as há. No entanto, na medida em que uma divisão entre exterior e interior não é delineada, surge uma possibilidade de apropriação da natureza tropical brasileira – assim como de seu campo e cidades –, conquanto sejam referências imbuídas em um projeto de renovação estética. Em outras palavras, ao estabelecer esta continuidade, Di Cavalcanti aderia ao movimento modernista para quem "a paisagem existe enquanto possibilidade metafórica de uma visão cultural transposta em termos pictó-

ricos" (ZILIO, 1982, p. 71). Por sua vez, essa mesma pintura modernista irá elaborar para os interiores ou cenário central a figura de um certo brasileiro; popular, sensual e miserável.

Através desta convivência que ignora tanto os limites entre exterior e interior quanto as divisões sociais, o modernismo, na pintura, buscava retratar todos os aspectos do Brasil, incorporando e recriando o imaginário do país. Dentre seus mais destacados expoentes, como Tarsila do Amaral ou Candido Portinari, foi mesmo Di Cavalcanti quem mais se preocupou em retratar e ressignificar uma brasileira urbana e litorânea: "Daí a aparição da mulata na pintura de Di, naquilo que ela representa como resultado de um conjunto de diversos fatores e que implica, entre outros, a convivência entre as diferentes raças e culturas" (id., ib., p. 71-90). É nesta direção que o pintor irá construir a sua linguagem própria e, conseqüentemente, influenciar a de outros artistas de gerações futuras.

Passando agora a um artigo publicado na revista *Época* em 2004, o arquiteto Oscar Niemeyer critica severamente o prefeito da cidade do Rio de Janeiro por ter inserido no arco parabólico do Sambódromo um letreiro da prefeitura. Indignado, o arquiteto declara que "Aquele é um monumento às formas da mulata. Usá-lo para promover a prefeitura é profanação!" O desabafo de Niemeyer, que facilmente poderia contribuir para a nossa leitura do arco como abside sacralizada pela sua localização espacial e referência, interessa-nos, porém, neste momento, sobretudo na medida em que estabelece uma continuidade com aquele projeto iniciado no período modernista brasileiro. De fato, recorrendo-se aos desenhos do arquiteto,[7] seria possível esclarecer o ponto de partida que inspirou à grande forma ou grande curva a partir da qual Niemeyer quis dar à cidade do Rio de Janeiro um ícone que fosse uma representação, abstrata para este caso, de um certo tipo de "mestiçagem brasileira".

Fig. 2a
Modelo para as curvas.

Fig. 2b
Arco parabólico, croquis.

Evidentemente, para os anos 1980, a categoria "mulata" já havia sido amplamente aceita, em sua conotação positiva, por amplos segmentos da sociedade brasileira, tornando-se até mesmo um lugar-comum. Neste sentido, a proposta do arquiteto não apresentou nenhuma novidade nem sofreu nenhum tipo de constrangimento, muito pelo contrário. Niemeyer estava, no fim das contas, operando com símbolos nacionais consolidados que eram, há muito tempo, motivo de orgulho e preservação. No entanto, pensar a sociedade brasileira como uma combinação "moderna, complexa e heterogênea caracterizada pela coexistência, mais ou menos harmoniosa, mais ou menos conflituosa, de diferentes tradições e visões de mundo" (VELHO, 1984, p. 37-39)[8] ou, em outras palavras, como uma sociedade definida através de sua diversidade mestiça, exigiu um laborioso processo de afirmação.

Não podemos deixar de recorrer, neste momento da análise, à interpretação de Ricardo Benzaquen de Araújo da obra de Gilberto Freyre. Se, de modo geral, *Casa Grande e Senzala* fora recebida pelos intelectuais brasileiros dos anos 1930 como "uma explosão (...) e houve de imediato uma consciência de que crescêramos e estávamos mais capazes" (AMADO, apud VIANNA, Hermano, p. 75) – fruto de uma valorizada afinidade intelectual com o antropólogo da Universidade de Columbia – críticos de décadas posteriores não pouparão acusações de racismo e reacionarismo dirigidas a Gilberto Freyre. Lia-se, em sua construção da miscigenação, uma imagem idílica da sociedade colonial, a permanência de uma lógica racial em varias partes do livro e uma forma velada de postergar a tão esperada luta de classes. No entanto, com a publicação de *Guerra e Paz*, em 1993, Ricardo Benzaquen de Araújo saberá traçar um novo panorama para este debate. Sem desmerecer as acusações mencionadas, o autor virá propor o necessário aprofundamento no que tange à confecção da obra de um Gilberto Freyre, cujo entendimento da noção de mestiçagem abarca:

> (...) um processo no qual as propriedades singulares de cada um desses povos não se dissolveriam para dar lugar a uma nova figura, dotada de perfil próprio, síntese das diversas características que teriam se fundido na sua composição. Desta maneira, ao contrário do que sucederia em uma concepção essencialmente cromática da miscigenação, na qual, por exemplo, a mistura do azul com o amarelo sempre resulta no verde, temos a afirmação do mestiço como alguém que guarda a indelével lembrança das diferenças presentes na sua gestação. (ARAÚJO, p. 41)

Ampliando o leque de influências que Gilberto Freyre garante herdar, notadamente as de Franz Boas, Ricardo Benzaquen de Araújo refere-se tam-

bém ao aporte do biólogo e zoólogo francês Jean Baptiste Lamarck[9] nessa mesma obra de cunho antropológico. De fato, a visível contradição de correntes de pensamentos gerou uma obra onde "diferença, hibridismo, ambigüidade e indefinição parecem ser (...) as principais conseqüências da idéia de miscigenação utilizada em CGS" (id., ib., p. 43). É a partir desta imprecisão teórica que Gilberto Freyre virá armar sua particular diferenciação entre "raça" e "cultura", que aponta para uma sociedade polifônica e, nesse sentido, em estreito diálogo com a contemporânea idéia de diversidade. Decerto, prosseguirá Araújo, *Casa Grande e Senzala* é uma obra confeccionada sobre os eixos de uma conversa cuja prosa oscila entre o linguajar acadêmico e o popular para revelar a "possibilidade de uma convivência relativamente harmônica de diferentes tradições dentro de si" (id., ib., p. 186.). Nessa constante luta por equilibrar diversos antagonismos, a investigação histórica de Gilberto Freyre combinará ambigüidade a agudeza e acuidade a inacabamento. Sobre este ponto, João Ribeiro dirá que Casa Grande e Senzala é um "livro, conquanto grande (...), [que] não conclui: as paredes esboçam uma cúpula que não existe. Convergem para a abóbada que fica incompleta e imaginária. É um livro que nunca acaba, como contos folclóricos sem fim" (RIBEIRO, apud ARAÚJO*, op. cit.*, p. 200).

Esta última palavra sobre a obra de Gilberto Freyre nos conduz, quase que naturalmente, de volta àquela de Niemeyer. Quiçá já seja mesmo a hora de redirecionar a atenção para o grande arco parabólico do Sambódromo. Longe de ter pretendido esgotar o tema da mestiçagem, é preciso abordar agora o mulatismo do arco.

Comecemos por frisar que, embora se trate de uma representação da mestiçagem em seu contínuo e plural processo de afirmação e, nesse sentido, uma herança dos anos 1920 e 1930, é, sobretudo – como vimos no desabafo de Niemeyer –, uma mulata que está aqui em questão. Essa escolha assaz exclusiva, dentre as várias mestiçagens ocorridas no Brasil, foi de fato a preferência específica de modernistas como Di Cavalcanti, que, a despeito dos caboclos ou sertanejos, abria passo para as manifestações culturais mestiças do mundo urbano e litorâneo. Niemeyer nos traz, de fato, a figura de uma mulher popular no intuito de sintetizar o espírito da obra que desenha. Um esforço em promover um símbolo que se construiu como particularidade brasileira e ao qual confere a forma parabólica que se faz também presente, segundo o arquiteto, na morfologia natural dos morros da cidade. Uma inspiração então feminina que parece dialogar com os contornos de um determinismo contextual, já que para Niemeyer a arquitetura é fundamental-

mente condicionada pela sociedade e pelo meio que a produz (NIEMEYER, 2004, p. 227-231). Contudo, e, diferentemente do pintor, percebe-se no arquiteto a intenção de dar a esse símbolo do Rio de Janeiro o único tom de cinza que caracteriza seu sugestivo concreto armado. Se para Di Cavalcanti "não será a figura da mulata em si, mas o tratamento que ele dará à pintura e principalmente à cor" que fornecerão as bases para sua proposta artística (id., ib.), a preocupação do arquiteto repousa sobre uma sensualidade veiculada pela leveza no traçar da forma. Assim, através de uma abordagem sóbria, Niemeyer imagina uma única curva plástica para dar conta daquela mesma temática que funde as noções de exterior e interior. Esta operação decerto importante para a arquitetura de Niemeyer dialoga fortemente com a proposta modernista, ainda que constitua, simultaneamente, uma busca surrealista que se traduz em seu "interesse por sonhos e segredos internos que se revelam ou disfarçam nas formas utilizadas pelo artista" (UNDERWOOD, o*p. cit*., p. 73). Do mesmo modo, a cama pobre à qual Di se refere será contrastada a uma proposta muito mais monumentalizante, onírica e abstrata de um arco que se ergue a trinta metros de altura, acima – e não dentro – de um museu. A mulata parabólica de Niemeyer parece então sugerir o ato de deitar-se no leito do samba.

Herança de uma particular mestiçagem modernista em seu diálogo sincronizado entre popular e erudito, o mulatismo em Niemeyer ganha, contudo, uma feição abstrata que, não se pode negar, é uma prova de sua preocupação com as curvas e a plasticidade do concreto armado. A elegância, leveza e simplicidade, através das quais o arco se destaca, convivem com a monumentalidade de seu tamanho. Decerto, esta façanha arquitetônica marcada pelo estilo próprio de Niemeyer e pelo cálculo estrutural do engenheiro José Carlos Sussekind não pode ser apenas ligada aos discursos da pintura modernista. Ainda que isso pudesse constituir certa legitimação, ela seria desnecessária para o arquiteto e sua época. De fato, não é de legitimação que aqui se trata, mas sim da multiplicidade em termos de compreensão espacial de uma peça única do Sambódromo que foge amplamente ao binômio funcionalismo-padronização pregado pela Bauhaus ou à falta de referenciais nacionais que definem o International Style. Uma violenta oposição que se faz presente no próprio conjunto arquitetônico ao permitir o convívio da racionalidade dos camarotes e arquibancadas à irracionalidade da forma parabólica. Neste sentido, a obra de Niemeyer parece recorrer às ambigüidades de Gilberto Freyre. Assim como o autor de *Casa Grande e Senzala*, Niemeyer lida com "formas diversas de equilibrar antagonismos" (ARAÚJO, 2002, p. 206).

À maneira de abside sacralizando uma mulata, nosso arco mostra-se capaz de incorporar formas construtivas tradicionais e discursos consagrados sobre os símbolos da cidade. Mas a plasticidade, sobriedade e interesse por uma monumentalidade cenográfica remetem concomitantemente ao estilo único de um arquiteto que complexifica, ao inserir este arco, o diálogo com o restante de um conjunto que, como veremos mais adiante, é absolutamente funcional. Nossa parábola é então declaradamente um excesso instável e paradoxal em sua maneira de vencer um enorme vão em reduzidíssimos pontos de apoio. Um desafio para o cálculo estrutural e uma referência ao mesmo inacabamento da obra de Gilberto Freyre.

A propósito, e referindo-nos mais uma vez a uma construção cristã, ao passo que na Igreja de São Francisco de Assis, da Pampulha, projetada em 1943, Niemeyer utilizara-se da parábola para fins religiosos, permitindo que a abóbada e as paredes se reconstituíssem de um único elemento, no Sambódromo seu estilo mais maduro apresenta o investimento em formas livres que invocam uma forte presença surrealista e muito mais alusiva. Retomando finalmente o comentário de João Ribeiro, poderíamos afirmar então que neste caso, a opção parabólica do arco prefere convergir para uma abóbada que fica desta vez incompleta e imaginária.

Por fim – e com isso encerramos a nossa leitura do arco –, se aquela grande forma desdenha o letreiro da prefeitura que lhe foi estampado, é porque comporta largamente, em sua mal compreendida sutileza abstrata, os símbolos da cidade que caracteriza.

Notas

[1] O artigo que segue é parte de um estudo maior apresentado como Monografia ao Departamento de Sociologia e Política da PUC, orientado pela Professora Doutora Santuza Cambraia Naves, sob o titulo de *Sambódromo; monumento construído e desfile em construção*.

[2] Ver Figura 1: Representação esquemática de uma planta de catedral.

[3] "O termo arquitetônico abside, do latim *absis* ou *absidis* e originariamente do grego *apsis* ou *apsidos* (que significa arco ou abóbada), é a ala de um edifício (normalmente religioso) que se projeta para fora de forma semicilíndrica ou poliédrica e em que o remate superior é geralmente uma semicúpula (planta circular) ou abóbada (planta poligonal)". In: Enciclopédia Wikipédia, verbete "abside".

[4] Faço aqui breve referencia aos Centros Integrados de Educação Pública alocados, no projeto do Sambódromo, sob as arquibancadas.

[5] "O aspecto racional de sua visão de arte [a de Oscar Niemeyer, autor do arco parabólico], (...) fez com que alguns observadores incorressem no erro de desprezar qualquer ligação sua com o surrealismo. E no entanto o próprio Niemeyer confessa um gosto pessoal pela escultura surrealista e pelas misteriosas paisagens de Yves Tanguy e Jean Carzou. Suas últimas obras revelam igualmente afinidades com a fluida composição e a forma biomórfica de Joan Miro".

[6] Deve-se a Josep Ma. Botey o uso do termo em itálico. O arquiteto catalão fora o primeiro em indicar a referência a uma abside.

[7] Ver Figuras 2a e 2b: Modelo para as curvas / Arco parabólico, croquis.

[8] Na continuação o autor dirá que "a constatação das diferenças, da diversidade e, eventualmente, das contradições não implica em desconhecer a existência de um sistema sócio-cultural mais abrangente, vinculado à própria idéia de nação".

[9] "A definição fundamentalmente neolamarquiana de Raça baseia-se na ilimitada aptidão dos seres humanos para se adaptar às mais diferentes condições ambientais, enfatizando acima de tudo a sua capacidade de incorporar, transmitir e herdar as características adquiridas na sua – variada, discreta e localizada – interação com o meio físico (...)".

Bibliografia

ANDRADE, Mario de. "Di Cavalcanti". *Diário Nacional*, São Paulo, 8 maio 1932.

BOTEY, Josep Ma. *Oscar Niemeyer Obras y Proyectos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1996, p. 154.

GIRON, Luis Antônio. "Oscar Niemeyer, o balanço do grande arquiteto". Revista *Época*, 2004.

NIEMEYER, Oscar. *Minha Arquitetura (1937-2004)*. Rio de Janeiro : Revan, 2004.

RIBEIRO, João. Apud ARAÚJO*, op. cit.*, p. 200.

SUSSEKIND, José Carlos. In: NIEMEYER, Oscar; SUSSEKIND, José

Carlos. *Conversa de amigos*: correspondência entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: Revan, 2002.

UNDERWOOD, David. *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VELHO, Gilberto. "Antropologia e Patrimônio Cultural". In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, nº 20, 1984.

ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

Resumo: Leitura das sobreposições significativas do grandioso arco do Sambódromo do Rio de Janeiro, a passarela do samba.

Palavras-chave: carnaval, Rio de Janeiro, sambódromo, arco monumental, arquitetura.

Abstract: A reading on the significant articulations of the magnificent arch in Carnival Parade Ground (Sambódromo) in Rio de Janeiro – the samba mall.

Key-words: Carnival, Rio de Janeiro, Carnival Parade Ground (Sambódromo), magnificent arch, architecture.

Dados dos autores:

Alberto Goyena Soares
Bacharel em Ciências Sociais / PUC-Rio.

Celina Maria Moreira de Mello
Professora Titular do Departamento de Letras Neolatinas da UFRJ.

Felipe Ferreira
Professor Doutor do Instituto de Artes da UERJ.

Flora De Paoli Faria
Professora Doutora do Departamento de Letras Neolatinas da UFRJ.

Fred Góes
Professor Doutor do Departamento de Ciência da Literatura da UFRJ e pesquisador.

Geysa Silva
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Vale do Rio Verde / UNINCOR e Professora Doutora de Estudos Literários da UNINCOR.

Helenise Guimarães
Professora Doutora da Escolada de Belas Artes.

Hiram Araújo
Diretor do Centro de Memória do Carnaval da LIESA e pesquisador.

João Batista Vargens
Professor Doutor do Departamento de Letras Orientais e Eslavas da UFRJ.

José Clécio Quesado
Professor Doutor do Departamento de Letras Vernáculas da UFRJ.

Leonardo Affonso Pereira
Professor Doutor do Departamento de Teoria Literária da UNICAMP.

Marcelino Rodrigues da Silva
Professor Doutor da Universidade Vale do Rio Verde / UNICOR.

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti
Professora Doutora do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ.

Milton Cunha
Mestre em Teoria Literária / UFRJ.
Professor do curso de gestão do carnaval da Universidade Estácio de Sá – Carnavalesco.

Moacyr Barreto da Silva Junior
Professor do Colégio de Aplicação da UFRJ.

Nízia Maria de Souza Villaça
Professora Titular da Escola de Comunicação da UFRJ.

Ricardo Cravo Albin
Jornalista, pesquisador musical e presidente do Conselho Estadual de Cultura do Estado do Rio de Janeiro.

Samuel Abrantes
Doutorando em Teoria Literária / UFRJ.
Professor da Escola de Belas Artes da UFRJ.

Sonia Cristina Reis
Professora Doutora do Departamento de Letras Neolatinas da Faculdade de Letras da UFRJ.

Stella Maria Ferreira
Doutoranda em Teoria da Literatura / UFRJ.

TEMA PARA O PRÓXIMO NÚMERO

TERCEIRA MARGEM ANO X. NÚMERO 15. 2006

NÚMERO TEMÁTICO: Tese-poesia

Editor convidado: Vera Lins

Prazo para envio dos trabalhos: 15 de novembro de 2006

Os trabalhos também podem ser enviados para: ciencialit@yahoo.com.br

Os ensaios do próximo volume são resumos de teses e dissertações sobre poesia. Continuam uma série de encontros que organizamos na Faculdade de Letras, em 2003, em que discutíamos os trabalhos acadêmicos de professores e alunos. O objetivo era trazer a poesia à ordem do dia. Apresentados pelos autores, a discussão era mediada por um debatedor, também autor. Foram conversas sobre poesia que entusiasmaram os participantes. Alguns destes debates foram gravados e transcritos.
Agora continuamos a discussão da poesia através de artigos que resumem os principais pontos discutidos em teses e dissertações de diversos departamentos de Letras de diversas universidades.
Acrescentamos também artigos que discutem a tradução de poesia, que, embora não consideremos impossível como muitos crêem, levanta questões especiais.

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO DE TRABALHOS

1 - Os trabalhos deverão ser inéditos e vir acompanhados de Resumos, em português e inglês, de aproximadamente seis linhas e de três a cinco palavras-chave, também em português e inglês.

2 - Em folha à parte, os autores deverão encaminhar os dados de sua identificação (nome completo, titulação, instituição de vínculo, cargo, publicações mais importantes).

3 - Da Seleção:
O Conselho Editorial envia cada trabalho para dois consultores "ad hoc", que o examinam e lhe atribuem conceitos. Apenas 10 trabalhos serão incluídos em cada número, usando-se o critério de classificação daqueles cuja média de conceitos for a maior.

4 - Do formato dos artigos:

4.1 - 10 a 15 laudas em papel A-4, digitadas em Word, espaço entre linha 1,5; corpo 12. Para facilitar a editoração, não inserir números nas páginas.

4.2 - As Notas e as Referências Bibliográficas devem ser apresentadas no final do artigo de acordo com as normas da ABNT.

4.3 - As citações devem ser diferenciadas por um recuo de 1,0 cm à esquerda.

4.4 - A página deve estar configurada da seguinte maneira:

- margens superior e inferior: 3,0 cm; margens esquerda e direita: 2,0 cm;
- margem do cabeçalho (cf. o comando "configurar página" do Word): 2,0 cm;
- margem do rodapé: 1,5 cm.

5 - Do material entregue para seleção:
Entregar uma cópia em disquete e três cópias impressas, sendo uma cópia com título do trabalho, nome do autor, instituição de origem, endereço, telefone, e-mail e duas cópias sem qualquer identificação do autor. O material entregue não será devolvido.

Para o envio de trabalhos ou outras informações, entrar em contato com:

Terceira Margem
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura
Faculdade de Letras - UFRJ
Av. Brigadeiro Trompovsky, s/nº - Cidade Universitária - Ilha do Fundão
CEP: 21.941-590 - Rio de Janeiro - RJ
e-mail: ciencialit@yahoo.com.br
Homepage do Programa: www.ciencialit.letras.ufrj.br

Missão

A *Terceira Margem* (ISSN: 1431-0378) é uma revista semestral publicada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que tem como objetivo a divulgação de trabalhos de pesquisa originais nas áreas de Teoria Literária, Literatura Comparada e Poética, em literaturas de língua portuguesa e em línguas estrangeiras, clássicas e modernas, em suas interfaces com a filosofia, a história, as belas artes, a cultura popular, a performance e as ciências sociais. A revista também está aberta a publicações de resenhas críticas, para a avaliação e divulgação de publicações recentes. Buscando sempre novos caminhos teóricos, ela segue fiel ao título roseano e à inspiração de um pensamento interdisciplinar, híbrido, que assinale superações de dicotomias em busca de convivências plurívocas capazes de fazer diferença.